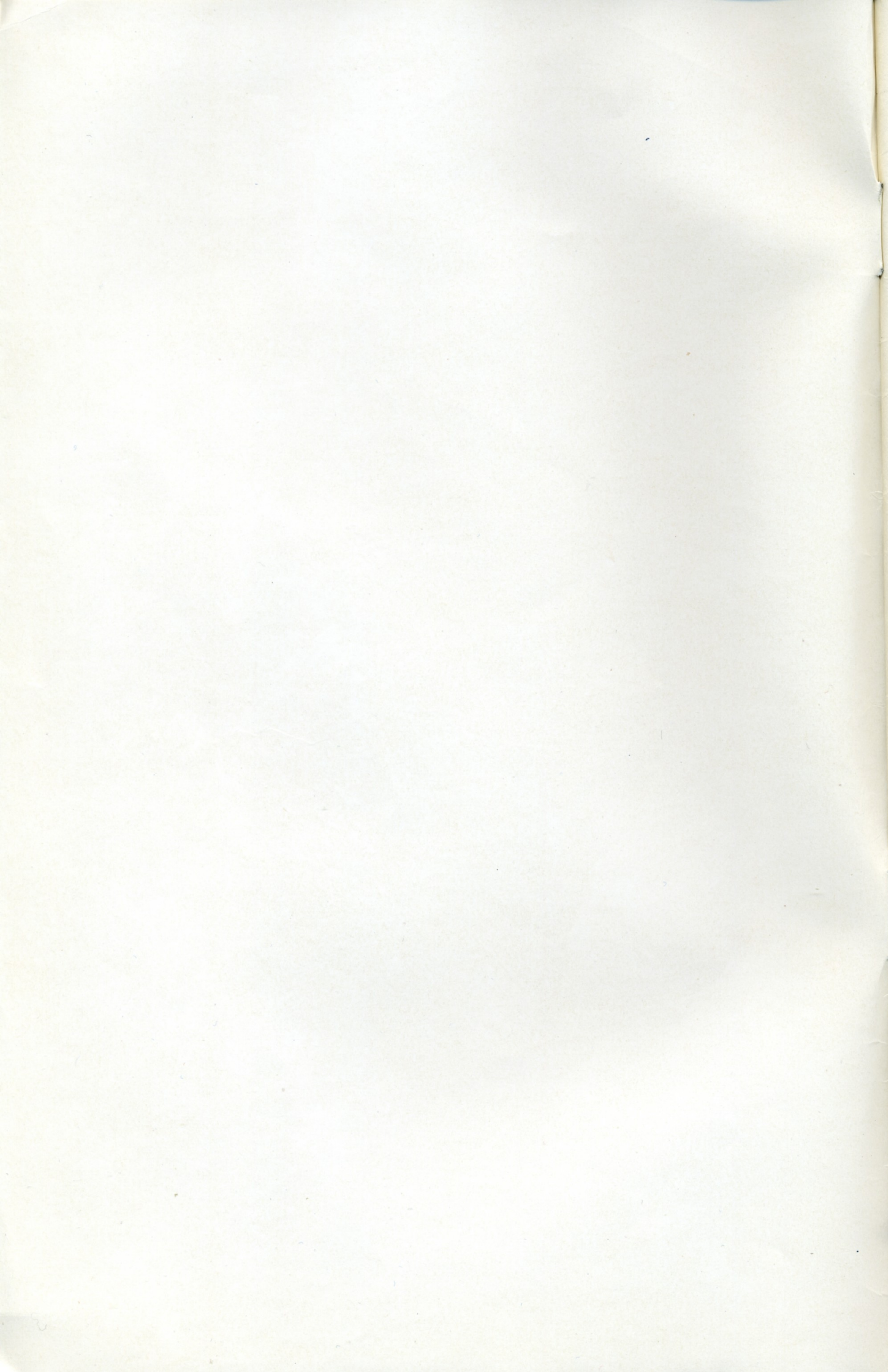
VAGANOVA
BALLET
ACADEMY

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А.Я. Вагановой

№ 3 1995 год



ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА

имени А.Я.Вагановой

№ 3

1995 год

Главный редактор
Игорь БЕЛЬСКИЙ

Номер подготовили:

Заведующая кафедрой
теории и истории хореографического искусства
Академии Русского Балета
им. А.Я. Вагановой
М.А. ИЛЬИЧЁВА

Компьютерный набор и вёрстка
А.М. КАДУН

Художественный редактор
С.Г. СОРОКИН

Ректор
Академии Русского Балета
им. А.Я.Вагановой
Л.Н. НАДИРОВ

СОДЕРЖАНИЕ

КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВ,
народный артист СССР,
лауреат Государственных премий СССР,
президент Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой (1991-1992)

БАЛЕРИНА ПО ПРИЗВАНИЮ

В довоенное десятилетие Ленинградский балет занимал ведущее положение в процессе становления советской хореографии. На его сцене один за другим рождались балеты, ставшие произведениями советской классики и определившие развитие советского балета на долгие годы - «Пламя Парижа» Б.Асафьева-Р.Захарова, «Лауренсия» А.Крейна-В.Чабукиани, «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева-Л.Лавровского... Они стали этапными в развитии советского балетного театра и обрели долгую жизнь на сценах музыкальных театров Советского Союза.

Труппа состояла как бы из трех поколений - старшее поколение представляли артисты, наследники великих традиций русского балета, которые они любовно и бережно передавали поколению, «рожденному бурей», испытавшему голод, холод, разруху гражданской войны. И, наконец, представители молодежи, которая мощным потоком хлынула в театр из стен Ленинградского хореографического училища, и среди них - Г.Уланова, Т.Вечеслова, О.Иордан, Ф.Балабина, А.Шелест, Г.Кириллова и другие.

В течение семи лет труппу возглавляла Агриппина Яковлевна Ваганова, она же и вела в школе последние три класса. В этом-то созвездии зажглась ярким светом звезда Наталии Дудинской.

22 июня 1931 года на сцене театра оперы и балета состоялся традиционный выпускной спектакль Хореографического техникума, как тогда называлось училище. Среди выпускниц мы увидели одну из любимых учениц Агриппины Яковлевны Вагановой, Талю Дудинскую, которая выступала в классическом дуэте на музыку Р.Дриго. Партнером пригласили меня, тогда уже артиста театра: я на год раньше окончил школу. Этот дуэт поставила специально для Дудинской сама А.Ваганова, желая как можно ярче показать возможности своей одаренной ученицы.

После Марины Семеновой, этого чуда Вагановой, ее первенца, после удивительной Галины Улановой и прелестной Татьяны Вечесловой, появилась хрупкая девочка Наталия Дудинская, которая поразила зрителей своим апломбом (устойчивостью) и удивительными вращениями. Зрители увидели в выпускнице черты будущей балерины, и ее успех был очень велик.

Еще в предвыпускном классе Наталия Дудинская обратила на себя внимание виртуозным исполнением вальса Штрауса (также в постановке Вагановой), исполненным в одном из концертов училища на сцене Малого оперного театра. Ее диагональные шене, от медленных поворотов к стремительным вихрям, производили впечатление несущегося «смерча» и вызывали бурную реакцию зрительного зала, который такое видел впервые (кстати, Дудинская всегда стремилась первой устанавливать рекорды). На сцене театра ей, выпускной ученице, предоставили

дебют в партии принцессы Флорины с оканчивающим училище Николаем Зубковским - Голубой птицей. Дебют в «Спящей красавице» оказался успешным. Ученица показала строгость формы классического танца, чистоту и филигранную отделку каждого движения. Таким образом, Дудинскую завсегдатаи балета, так называемые балетоманы, знали еще до того, как на нее обратили внимание в труппе.

Что же касается меня, то я впервые встретился с Талей Дудинской как партнер, будучи учеником вечерних балетных курсов при училище. Наталия Александровна Тальори-Дудинская, мама Талочки, приглашала меня для участия в своих студийных концертах, в которых танцевала и ее дочь. Мы танцевали на маленьких клубных сценах и вальс «Турандот», в постановке Наталии Александровны, и па де рюбан - Танец с лентой из балета «Тщетная предосторожность». Талантливая девочка с длинной косой и большим бантом уже уверенно владела техническими приемами, можно даже сказать обладала известной виртуозностью танца. Это и не удивительно, ведь она уже восьмилетней девочкой танцевала балеты в студии Тальори-Дудинской в Харькове.

Сейчас, оглядываясь назад, любопытно проследить, как скрещивались наши сценические тропы. Вначале - в сольных партиях, которые приходилось танцевать с разными артистами, а затем и первое выступление в главной партии - это всегда событие, - так было по крайней мере в наше время: окончив школу, танцуешь и в кордебалете, и в корифейных местах, и в сольных, а уж потом, если выдержишь испытание и проявишь себя, можешь надеяться на выход первого плана. Кстати, Дудинская, как немногие избранные, не танцевала в кордебалете, а набирала силы в сольных партиях в довольно обширном репертуаре балета. В нашем взлете на главные партии нас вновь соединили в балете «Лебединое озеро». Таково было желание Агриппины Яковлевны Вагановой, в то время художественного руководителя балета. Мы провели большую работу с Агриппиной Яковлевной, но на последней сценической репетиции я повредил ногу, и Дудинская танцевала в своем первом «Лебедином» с Леонидом Михайловичем Лавровским, но последующие спектакли мы уже танцевали вместе. Тогда, в мае 1932 года, на мариинской сцене еще шла оригинальная постановка балета Мариуса Петипа и Льва Иванова, которую я имел счастье видеть еще с высоты галерки, начиная с 1922 года. С 1933 года спектакль шел в редакции А.Вагановой, где партии Лебеди и Одиллии исполняли две балерины и чаще всего ими были Галина Уланова и Наталия Дудинская, которые поочередно в разных спектаклях меняли свои обличья белого и черного лебедя и волновали мое сердце графа-романтика XIX века.

Какую бы партию ни исполняла Дудинская, она всегда была у нее прекрасно отработана во всех подробностях, что называется с первого «шага» и являла собою образец законченности формы и высокого профессионализма. Она добивалась инструментальной чистоты исполнения не только основных па, но и всех связующих движений в мельчайших подробностях. Во всех подходах и переходах не оказывалось ничего случайного, ничего нарочитого. Все подчинялось божественной координации движений, которые артистка отрабатывала часами в классе у Вагановой, учившей своих воспитанниц танцевать всем телом, а не только одними ногами, что и определяло особенности стиля ленинградской школы. И «лебединая»

пластика -это то, что мало кому удается постичь, тем более найти свое после совершенных, хотя и таких разных, исполнений этой партии Мариной Семеновой и Галиной Улановой. Но у Дудинской своя индивидуальность. Не случайно, уже в последующие годы, сравнивая исполнение Улановой и Дудинской, один критик писал, что Уланова - это скрипка Страдивариуса, а Дудинская -скрипка Гварнери. У Дудинской, конечно, свое звучание образа Одетты, и она добивается тончайших нюансов в своих вариациях, например, в начале вариации во второй картине.

Я ни у кого не видел после Семеновой такого воздушного и четкого исполнения двойных рон де жамбов - в позе экарте с высоко поднятой ногой. Эти движения выглядели как взмахи крыльев и одновременно создавали ощущение невозможности полета. Поразительная и ее диагональ с турами в последней части комбинации. И здесь снова всплески рук-крыльев при завершении двойного тура звучат, как желание подняться ввысь, а быстрое кружение на пальцах в три поворота (а не два, как мы часто видим) становится зримым выражением душевного волнения. Хрупкая фигура Дудинской с ее удлиненными линиями, в темпах адажио певучей музыки Чайковского производили чарующее впечатление.

Во всем блеске дарование Дудинской раскрылось в партии Одиллии. Ее технические возможности позволяли с легкостью овладевать всеми трудностями пластического текста партии этой героини, тем более, что в редакции А.Вагановой «проблем» здесь стало больше, но Дудинская прибавляла их еще и от себя. Артистка шла навстречу трудностям, которые, конечно, нужно отнести к тому времени, когда Наталия Михайловна танцевала (в данном случае - к тридцатым годам) и в сравнении с другими исполнителями того же периода. Например, начало вариации Одиллии на балу в постановке М.Петипа (после па де бурре ан турнан с пятой позиции следовали два тура с окончанием в позу аттитюд круазе на плие) Дудинская усложняла, и после двух туров, не сходя с пальцев, делала еще гран ронде жамб ан лер. Это - маленький штрих, но он определяет тенденцию усложнений, вводимых Наталией Михайловной в хореографию партии. Дудинская с легкостью выполняла различные двойные туры ан дедан и ан деор. Взрыв аплодисментов вызывала диагональ со стремительными двойными турами ан дедан и резкой победной остановкой в позе аттитюд «в руках» кавалера.

Наталия Михайловна штопором завинчивала двойные туры и надвигалась на кавалера как смерч. В конце она брала сильный форс, после чего было трудно сосчитать количество туров и, казалось, остановить ее невозможно. Задача у кавалера здесь не простая: надо было удержаться на ногах, принимая в свои руки «стихию».

Знаменитые фуэте Дудинская заменяла ставшими не менее впечатляющими турами по кругу сцены, которые в ее исполнении захватывали, как «мертвая петля» в воздухе. Стремительные, размашистые туры ан дедан и динамичные шене по большому кругу, как образно говорили артисты, по лампочкам рамы и далее «по ногам» сидящих на сцене гостей... Она описывала широкий круг до конца и останавливалась, как вкопанная. Все это делалось впервые.

Танец Дудинской охватывал обычно всю сцену, и ее широкие движения свободно располагались в сценическом пространстве. Ее ошеломляющая диагональ в коде сцены «Тени» из балета «Баядерка» - штурм невидимого противника.

Оркестр с трудом успевал за ней. И снова - победная остановка в финале, снова шумные аплодисменты смешиваются с криками «браво». Дудинская вызывала подобную реакцию и в выходе Китри в «Дон Кихоте».

Она не щадила себя и не сохраняла силы для исполнения последующих вариаций или дуэтов. Артистка закалялась в репетиционном зале неоднократным повторением своих вариаций, отдельных движений, комбинаций, вырабатывая таким образом силу и выносливость, дыхание, следуя суворовскому изречению «трудно в учении, легко в бою». Я всегда удивлялся ее полной самоотдаче в репетиционной работе. Ничего не пропуская, нигде не отдыхая, не давая себе поблажек, как на спектакле, с той лишь разницей, что на репетициях она танцевала максимум в три раза больше.

Присутствуя на них в качестве партнера, я поражался этой беспощадности к себе. На моих глазах рождались исполнительские шедевры. У Дудинской было чему поучиться. Вариация в балете требует особого исполнительского мастерства. Здесь не спрячешься за переживания и «психологические нюансы» - содержание вариации в балетах Петипа передается средствами классического танца, требующего владения всем техническим арсеналом этой сложной науки. Строгая форма классического танца, его обязательные правильные позиции рук, ног, завершенные позы, неточность которых разоблачает «коварный» тюник (так мы называли традиционный костюм балерины - пачку). Все должно быть подчинено музыкально-хореографической образности, нельзя смазывать особенно трудных для исполнения связующих движений, но не следует и привлекать к ним внимания, необходимо в сочетании с основными элементами добиться гармонии, слитности, певучести пластического «бель канто». У Петипа каждая вариация - это и образ, и танцевальная кульминация. Мариус Иванович считал, что в балетмейстерском творчестве самое трудное - сочинять вариации.

Ваганову, которая сама прошла большую сценическую школу, критики называли «царицей вариации». В своей педагогической деятельности она также большое внимание уделяла овладению ученицами вариаций. Она добивалась не только тщательной технической отделки, усложняя танец и добиваясь исполнительской виртуозности, но также художественной разработки и, если можно так сказать, современного звучания. Дудинская в лепке вариаций стала для Агриппины Яковлевны благодарным материалом. Здесь они достигли новой высоты и поднимались еще на одну ступеньку выше. Вариации Петипа из «Спящей красавицы», «Раймонды», «Баядерки», «Пахиты», Льва Иванова - из «Лебединого озера», Горского - из «Дон Кихота», Фокина - из «Шопенианы» и «Карнавала» в редакции Вагановой сейчас представляют уникальный материал. Его наряду с ее оригинальной постановкой «Эсмеральды» и «Лебединого озера» смело можно считать наследием Вагановой. Это образец деятельности балетмейстера-педагога, балетмейстера-репетитора, и здесь уместно сказать еще раз о живом классическом наследии, которое из поколения в поколение передается, обогащаясь исполнительским опытом балерин еще со времен Петипа - Е.Вазем, Е.Соколовой, затем О.Преображенской, М.Семеновой, Н.Дудинской и других.

Дудинская, послушная и чуткая, беспрекословно подчинялась Агриппине Яковлевне и демонстрировала высочайшие образцы технического мастерства, той

удивительной координации движений, благодаря которой все составные элементы классической лексики, синтезируясь, образовывали гармонически стройный, совершенный классический танец. Он раскрывал свои удивительные выразительные возможности, обретал волевой характер, дух времени наполнял его героическим звучанием, что в полной мере нашло отражение в творчестве Наталии Дудинской.

Я не могу не поделиться своими впечатлениями от некоторых «блесток» в танце Дудинской в спектаклях, составляющих славу русского и советского балета. Появление балерины на сцене всегда ожидается с повышенным интересом, я бы сказал, с замиранием сердца: сейчас начинается то, ради чего ты пришел на балет. А в балетах Петипа выход балерины подготавливается нагнетанием всей атмосферы сценического действия и обставляется весьма торжественно. К выходу Авроры в балете «Спящая красавица» вас подготавливает и музыка П.Чайковского: стакаттирующие нотки оркестра вызывают ассоциацию с учащенно бьющимся сердцем. В унисон бьются и сердца зрителей. Дудинская признавалась, что и у нее учащалось сердцебиение, когда начиналось оркестровое вступление, предшествующее появлению Авроры на сцене.

... В первой части ее выхода возникает череда искрометных маленьких па де ша, обрамленных живыми движениями рук. Они переходят в полетные прыжки по диагонали, с раскрытыми в шпагате ногами, удлиненная линия которых особенно красива у Дудинской, с последующим разворотом в позу экарте с откинутым корпусом назад, следуют заключительные жете ан турнан вдоль рампы, завершающие комбинацию шене... И вот уже Дудинская-Аврора, как вкопанная останавливается перед Королевой в точной четвертой позиции, не пользуясь поддержкой Королевы, к которой прибегают другие артистки.

В этом выходе все исполнительницы роли Авроры выполняют рисунок Петипа довольно добросовестно и в соответствии со своей индивидуальностью, но такой разработки движений знаменитого выхода я не видел, пожалуй, ни у кого. Резвые, острые движения ног Наталии Михайловны, живость в пластике рук, удивительно точно скоординированных с положениями головы, взгляда, игры корпуса, выглядели как щебетанье птички, вспорхнувшей с ветки. Очень точная, многократно проверенная в классных занятиях, репетициях хореографическая «колоратура» выглядела как импровизация. Таков был результат занятий с Агриппиной Яковлевной, которая не признавала пустых, проходящих движений, так сказать, движений между прочим. Все словно подчинялось высшей математике. Тщательность в отработке мельчайших деталей создавала совершенную форму в гармонии танца, но требовала большого и упорного труда.

На спектакли Наталии Михайловны зрители шли как на праздник. Да и сама Дудинская приходила на спектакль с чувством праздника на душе. Первый выход на сцену Дудинской всегда ожидался с большим нетерпением - как чудо. И чудо происходило - зал преображался, когда Дудинская буквально врывалась на сцену, вся наэлектризованная, целеустремленная, берущая зрителя «мертвой хваткой».

Перед выходом Раймонды, одной из самых любимых героинь Наталии Михайловны, звучат фанфары, неспешным шагом выходят герольды, придворные, пажи, ее друзья, подруги расстилают цветы, звучит протяжное тремоло и прямо из

последней кулисы вниз по диагонали между цветов проносится Раймонда-Дудинская, следует цепочка па де бурре, бисерные па сюиви. Своим ходом на пальцах она словно вышивала узоры, делала «узелки» своими пуантами-«стрелочками», завершая комбинацию широким стремительным бегом по полукругу сцены. Идя к центру рампы, она буквально «строчила» красивую четкую линию своими носочками, с легкостью покрывая пространство сцены. Мне хочется обратить на это особое внимание, так как мы последние годы не избалованы качеством выполнения этого приема женского танца.

Китри в балете «Дон Кихот», - артистка сразу захватывала своими бравурными бросками-перелетами из стороны в сторону, с резкими прогибом спины. И размашистые па де баски ан турнан по кругу сцены с опусканием корпуса вниз в широкой растяжке с ударом веера по полу. Все это настолько захватывало зрителя и вызывало его энтузиазм, что аплодисменты не прекращались в течение всего выхода, не умолкали они даже во время короткой мимической сцены «Где Базиль?». А на последнем аккорде выхода Китри зал взрывался овацией, и я-Базиль никогда здесь не слышал музыки своего антре и действовал, только глядя на палочку дирижера.

А вот совсем другое по характеру появление Никии в «Баядерке». Великий брамин дает знак, приглашающий баядерку для исполнения ритуального танца. После короткой пляски факиров вокруг священного огня, раздергивается занавеска над входом в храм - шествуют служители храма, жрецы. Наконец, наступает торжественная минута - мы видим Никию, лицо которой покрыто вуалью. Каждый шаг Баядерки-Дудинской, выходящей из храма, наполнен внутренним содержанием, она словно отрешена от мира. Волевые импульсы чувствуются в ее внезапных остановках, согласованных с музыкальными акцентами. Когда брамин резким движением снимает с нее вуаль, мы видим бледное лицо Никии. Она медленно поворачивает голову и вопросительно смотрит на брамина, во взгляде Дудинской - магическая сила и предчувствие драмы. Этот спектакль с участием Дудинской я всегда смотрел с глубоким интересом, как зритель, так как это, пожалуй, единственный классический балет, который я никогда не танцевал, и испытывал воздействие «потайных сил» мастерства Дудинской. Фигура артистки с поднятой рукой к небу вся вытягивалась, как струна и начинался строгий ритуальный танец. В балете, почти пантомимном, есть экзотический дивертисмент, в центре которого «Танец со змеей», где экспрессия Дудинской захватывала зрительный зал.

Но священнодействие, конечно, начиналось в знаменитой картине «Тени», где высший классицизм постановки великого художника танца находил удивительное воплощение в исполнительском искусстве балерины. Она тут - истинная жрица, и ее движения полны магической силы в темпах и адажио, и аллегро, силы, достигающей хореографического апогея в стремительной коде финала балета. То, что делала здесь артистка, нельзя назвать сутеню ан турнан, или, как теперь называют, глиссад ан туранан. Нет, мы видели вращение вулканической силы, олицетворяющее торжество балерины, торжество школы, торжество выучившего ее великого педагога. Когда произносишь имя Наталия Дудинская, сразу возникает образ балерины, удивительно точно переданный скульптором Еленой Александровной Манизер в ее широко известной статуэтке - танцовщица в тюнике,

3—913

который пышной волной окаймляет тоненькую, стройную фигуру, стоит на пальцах, вонзенных, как кинжалы, в основание скульптуры. Высоко поднятые над головой руки придают воздушность и торжественность всей фигуре балерины.

Также, как у М.Петипа вершиной творчества считаются балеты «Спящая красавица» и «Раймонда», а я бы к ним присоединил картину «Тени» в балете «Баядерка», так и центральные партии Наталии Михайловны в этих произведениях есть вершина ее исполнительского мастерства в классическом репертуаре. А.Я.Ваганова, развивая хореографию М.Петипа, многого добивалась от «послушной» ученицы, открывая новые возможности в классическом танце, выявляя новые грани его выразительности. Казалось, сколько раз мы смотрели «Спящую» или «Раймонду», и вдруг мы как будто впервые видели то, что раньше не замечали, получили новые впечатления от того, что, казалось, нам очень хорошо известно. Сравнить это можно с тем, сколько неожиданного и ранее не замеченного открыл нам молодой Евгений Мравинский в музыке балета Чайковского «Спящая красавица», когда встал за дирижерский пульт в 1932 году, получив дебют в Театре оперы и балета. Кстати, в этом спектакле партию Авроры танцевала Наталия Дудинская.

Партия Авроры удивительно совпадала с индивидуальными особенностями артистки. Утонченный стиль, грация, изысканность танцевальной манеры, абсолютная музыкальность движений создавали образ юной Авроры, то детски непосредственной, то женственно томной, то царственно гордой, и каждая вариация - это законченный хореографический образ. Во второй части вариации первого акта танцевальный ход вниз по диагонали с рон де жамб ан лер впечатлял согласованностью движений рук, ног, игры корпуса: кисти рук словно плетут кружева, вышивают узоры, они «поют», меняя музыкальные акценты, а ноги тончайшим пунктиром вырисовывают линию движения. Поразительно выполняет Дудинская вариацию во втором акте, поставленную мною при создании новой редакции «Спящей красавицы» в 1951 году, в которой Аврора является принцу Дезире как прекрасное видение. Ее замедленные движения, плавные туры в арабеске и в аттитюде с окончанием в позу алонже, ее летящие арабески на пальцах, которые следуют один за другим, завершая скользящий прыжок, заключительные двойные туры ан дедан и ан деор - какой это был блистательный фейерверк!

А в свадебном дуэте с принцем Дезире Наталия Михайловна органично существовала в своей родной стихии - стихии величественного, виртуозного танца.

Я никогда не забуду торжественного спектакля «Спящей красавицы» в 1947 году, посвященного 125-летию Мариуса Петипа. Первый акт танцевала Марина Семенова, второй акт - Галина Уланова уже с Михаилом Габовичем, а последний акт венчали Наталия Дудинская со своим «новым» кавалером Константином Сергеевым. Можно себе представить, что это был за спектакль. Наталия Дудинская здесь превзошла себя!

Я уже писал, что «Раймонда» очень любима Дудинской. Музыка А.Глазунова словно звучит у нее в душе. Образ Раймонды раскрывается в балете М.Петипа главным образом через многообразие вариаций, которыми насыщена эта хореографическая партия.

Холодная, неприступная красавица Раймонда в танце будто оживала. Начиная

с первого ее выхода, описанного выше, академическая строгость и изысканность манеры в сценическом поведении героини обрели одухотворенность, лирическую взволнованность. Прелестное кокетливое пиццикатто в первом акте и романтический образ в вариации с шарфом, который, как легкое облако, плывет в ее руках под аккомпанемент арфы. Кристальная чистота движений в танцах Дудинской, в согласованности с ритмами и тембрами музыки создавала удивительную гармонию. Сложнейшая вариация в картине сна, эта пластическая ария грез и мечтаний, гениально сочиненная Петипа в медленных темпах чарующего вальса, - одно из самых ярких достижений исполнительского мастерства Дудинской. Широкая кантилена движений этой вариации с глубокими вздохами на арабесках с последующими мягкими плие разработаны с инструментальной чистотой, где исключалась малейшая неточность, которая «прозвучала» бы как диссонанс в музыке. Возникало ощущение невесомости танца балерины, словно заснятого в кино рапидом. Серию ранверсе в третьей части вариации, одного из самых трудных движений в классическом танце, выполняемого на сцене нередко технически небрежно, Дудинская проводила с идеальной строгостью. Движение начиналось с позы аттитюд круазе вперед на плие, затем через гран рон-де-жамб нога проводилась на аттитюд круазе со вскоком на пальцы, с прогибом корпуса, потом балерина, застыв на мгновение в высшей точке, опускала ногу вначале на пальцы с переходом на па файи, подставляя другую ногу строго сзади на па купе в начальную позу. Из таких вот «мелочей» и создается большое искусство классического танца. Впечатляла ее стремительная, полетная кода. Она буквально летела по диагонали и по кругу сцены. На сисон склоняя корпус вниз и откидываясь назад в туре с девлоппе на пальцах. Руки, подобно крыльям птицы во время бури, то пригибали ее к земле, то поднимали ввысь. Казалось, движения простые, но наполненные эмоциональной силой, преображались. Эффект достигался огромный.

И можно смело сказать, что шедевром исполнительского искусства воспринималась и венгерская вариация третьего акта, к счастью, увековеченная в кино в фильме «Концерт мастеровискусства». Поистине кристальная чистота движений, где каждая нотка фортепиано отдается в «колоратурных пассажах» беглой пальцевой техники... С каким тонким вкусом и шармом это подается!

Партия Раймонды относится к высшим достижениям артистки. Описывать танец Дудинской здесь особенно сложно, так как в каждом движении есть свои неповторимые особенности, которые рождены в сотворчестве Агриппины Яковлевны Вагановой с ее терпеливой ученицей.

Перечисляя лучшие страницы творчества Наталии Михайловны Дудинской, нельзя не сказать о ее Китри в «Дон Кихоте», которая с первого выхода держала зал в напряжении в течение всего спектакля. Она, как тигрица, вырвавшаяся из клетки на свободу, появлялась на сцене и до падения занавеса пощады не было никому, ни себе, ни зрителю. По ее собственному признанию, после окончания первого акта, ей казалось - что все! Больше она ничего не сможет. Но после антракта на сцене вновь появлялась Дудинская, но уже в другом качестве - словно родившаяся в стихии вдохновенной строгой классики. Ее не удовлетворяла та вариация, которую здесь танцевали все, и она «вставила» другую - на музыку Р.Дриго, совсем в духе балерин времен М.Петипа. Кстати, он сам нередко сочинял

для них в одном и том же спектакле разные вариации, исходя из их индивидуальности. Так, кстати, артистка поступила в последнем акте, где в знаменитом дуэте Китри и Базиля, поставила себе сама «боевую» вариацию, в которую ввела широкие прыжки, чередующиеся с активными вращениями, и финальную диагональ с двойными турами ан дедан и с переменой позиций рук. Эту вариацию сейчас часто исполняют современные балерины. А в нотах так и зафиксировано «Вариация Н.Дудинской». Причем она вошла и в репертуар международных балетных конкурсов.

Когда Наталия Дудинская выбегала на сцену вместе с Вахтангом Чабукиани, то сразу забывалось все, что случилось до этого, и, казалось, вот сейчас все и начинается. У артистов словно появлялись новые силы, и они вновь штурмом «брали» зрительный зал. Создавалось впечатление, что не только зрители, затаив дыхание, следили за каждым движением Дудинской и Чабукиани, взрываясь аплодисментами в кульминационные моменты исполнения, но и все присутствующие на сцене и за кулисами артисты. Ощущалось, что и сами «дуэлянты» получали большое удовольствие от своих магических, танцевальных пассажей. Впечатление - незабываемое!

В Дудинской будто таилась взрывоопасная сила. Ее технические возможности позволяли смело, безоглядно дерзать. А когда она вступила в творческий союз с пламенным Вахтангом Чабукиани, то поистине совершила подвиг, - так родилась ее неистовая Лауренсия. Здесь Дудинская выглядела прекрасной птицей, гордой и непокорной. Я увидел совсем новую Дудинскую. Сильный характер Лауренсии, ее независимый нрав, женская гордость удивительно совпадали с ее индивидуальными особенностями как артистки. Ее танец, широкий и волевой, стремительный и виртуозный, позволил Вахтангу Чабукиани сочинять хореографию роли, исходя именно из возможностей балерины. Воссоздавая образ свободолюбивой дочери испанского народа, Наталия Михайловна с какой-то дерзкой силой утверждала в танце свою независимость, упивалась своей свободой. В этом спектакле торжествовал ее танец, его героическая тональность.

Трудно описать словами танец Дудинской-Лауренсии, ее упругое, сильное тело взмывало в воздух - ее прыжок-шпагат как стрела пронзал пространство сцены. И только коснувшись пола, она опять взвивалась вверх, неоднократно повторяя эти пружинистые па де ша с разных ног... Так начинается вариация в первом акте, вызывая активную реакцию зрительного зала. Вихревой круг стелющихся жете антурнан и стойка на аттитюде с двумя турами венчали эту труднейшую вариацию. Так проявлялся в танце независимый и свободолюбивый характер Лауренсии. Широкие, масштабные, волевые движения были для Наталии Михайловны органичной стихией ее сценического существования, естественной поэтикой творимого ею героического образа. А как выразительна была графика всех поз и положений, соединяющая технологию классического танца со стилизацией испанского танца, особенно в руках. Пластика тонких, удлиненных рук Дудинской подчеркивала графичность танцевального рисунка. Стройная фигура Дудинской, с гордо поднятой головой, с отточенными положениями рук, заломленными в кистях, словно они держат кастаньеты, как кинжалы воткнуты в пол пуанты - Дудинская на сцене вообще всегда вырастала в глазах зрителей... Ее танцы, как мне

представляется, были сродни знаменитой огненной «Качуче» Фанни Эльслер.

Вариация во втором акте - это кульминация, пожалуй, всего балета. Выход Дудинской - это уже начало чародейства. «И вдруг прыжок, и вдруг летит». Словно ножницами разрезает она острыми движениями своих ног воздух, достигая апогея в последней части, где каскад прыжков по кругу сцены с сильным перегибом корпуса вызывал ассоциацию с морскими волнами, набегающими на берег во время шторма. Точка ставилась у самой рампы, воткнутым в пол носком туфельки. «Вот я какая», - словно говорит Дудинская. Здесь вся Лауренсия Дудинской - гордая и сильная. Вахтанг Чабукиани нашел в Дудинской достойную исполнительницу.

Последний акт в контрасте с предыдущими двумя актами, насыщенными яркими танцевальными сюитами, выглядел почти пантомимным, хотя героический накал действия - бунт женщин против насилия командора - решался в танцевально действенной массовой композиции. Знаменитый монолог Лауренсии в драме Лопе де Вега, получивший широкую известность благодаря исполнения великой Ермоловой, занял центральное место в третьем акте балета. Как же в балете, без слов, «звучал» этот крик души?

Впечатляло появление на сцене Лауренсии с растрепанными волосами в изодранном свадебном наряде, с красным платком, который выглядел как кровь на лохмотьях платья, в беспомощно опущенных руках. Она спускается с пандуса, расположенного в глубине сцены, буквально еле волоча ноги. Лауренсия замечает стоящих в темноте мужчин, которые с ужасом смотрят на нее и отворачиваются, опуская головы. Гневом наполняется все существо Лауренсии. Героиня Дудинской как израненная львица, бросается к ним, призывая к мести, издевается над их трусостью: «Несчастные - заячье отродье!» Вся экспрессия танцовщицы, с ее героико-трагедийным накалом, широкий волевой жест, патетический характер пластики превращали хореографический монолог Лауренсии в поистине клокочущий гневом поток.

Здесь была неистовая Дудинская, в груди которой, казалось, все клокотало. Тело ее стонало и кричало, руки, сжатые в кулаки или воздетые к небу, звали к восстанию. Здесь раскрывались новые грани таланта танцовщицы. На наших глазах рождалась хореографическая актриса, и мы такой Дудинскую увидели впервые. Классика и современность. Разумное сочетание этих творческих начал образует гармоническое развитие художника. определяет диапазон его дарования. И, завоевав право на титул балерины не только в силу положения, которое она заняла в труппе, а в силу своей яркой индивидуальности, и я бы сказал, балерины по призванию, она заявила себя героиней и в советском балете. Диапазон ее «хореографического голоса» расширился.

Декада ленинградского искусства в Москве в 1940 году, которая прошла с огромным успехом, была и кульминацией предвоенного десятилетнего развития ленинградского балета. Особый успех выпал на долю балетов «Лауренсия» А.Крейна-В.Чабукиани с Дудинской в заглавной роли, и «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева-Л.Лавровского с Улановой, с которой мне посчастливилось исполнять роль Ромео. Признанием столицы венчались наших два дуэта -Дудинской и Чабукиани и мой с Улановой.

22 июня 1941 года началась война. Надежды, мечты, планы - все разом

4–913

перевернулось. Ровно десять лет назад, день в день, 22 июня 1931 года, состоялся выпускной спектакль ученицы Наталии Дудинской, открывший ей путь в счастливую творческую жизнь, и разом все оборвалось.

Кировский театр был эвакуирован в уральский город Пермь. Однако небольшая часть труппы осталась и продолжала работать в блокадном Ленинграде, некоторые же волею судеб оказались в других городах и республиках нашей страны, например, Г.Уланова уехала в Алма-Ату, В.Чабукиани - в Грузию, Л.Лавровский и Е.Чикваидзе - в Ереван. Оказавшаяся на Урале балетная труппа во главе с Дудинской, Ф.Балабиной, Т.Вечесловой, С.Капланом, Н.Зубковским (и мое трудовое место было рядом с моими товарищами) еще более сплотилась для напряженной творческой жизни в труднейших условиях эвакуации. Всеми нами руководило желание, чтобы ни на один день наше «производство» не останавливалось .И, конечно, в балете впереди всех - наша героическая Лауренсия - Наталия Дудинская, отмеченная одна из первых Государственной премией СССР, учрежденной перед самой войной.

Дудинская работала как одержимая. Она вела почти весь репертуар, участвовала в больших концертных программах, шефских концертах. Мы с ней выезжали в Свердловск, Челябинск, где выступали в спектаклях местных трупп, в концертах фронтовых бригад, как гастролеры приезжали в Москву, где танцевали в филиале Большого театра (это было уже перед концом нашей эвакуации), но особенно памятно нам, как летом 1943 года нам разрешили - Н.Дудинской, Ф.Балабиной и мне - поездку в родной израненный Ленинград. Дудинская в Перми выступала часто и безотказно, а когда в театре случился пожар и сгорели наши костюмы, то на какое-то время пришлось участвовать и в ночных концертах, чтобы восполнить потери... Она не берегла силы и не жаловалась на трудные условия.

Артистка владела техникой настолько виртуозно, что могла танцевать на маленькой сцене, не меняя пластического текста и не упрощая его лексический запас. Она сохраняла свои великолепные круги и диагонали по сцене, добивалась необходимого эффекта.

Радостным событием в нашей тогдашней жизни явилась премьера балета А.Хачатуряна «Гаянэ» в постановке Нины Анисимовой, замечательной характерной танцовщицы. В холодной Перми с сорокаградусными морозами словно наступило жаркое лето и в жилах артистов потекла горячая южная кровь. Солнечная музыка Арама Хачатуряна нас всех согрела. Балетмейстер в сложных условиях маленькой сцены поставила яркий патриотический спектакль с зажигательными танцами, фрагменты из которого и сегодня продолжают сценическую жизнь в школе и в театре.

Партия Гаянэ, построенная на основе классического танца, окрашенного национальным орнаментом, в исполнении Наталии Михайловны приобрела особую прелесть. Здесь проявилась вся мажорность ее дарования. И драматические сцены она проводила с присущей ей экспрессией. Так балерина Дудинская продолжала создавать обобщенный характер современной героини в советском балете. В этой работе выразилась ее глубокая вера в духовную силу советского балета. Она трудилась, не щадя сил, вкладывая в творчество весь жар своей богатой души, да иначе она и не умеет. Вся ее деятельность в Перми - это самозабвенное

подвижничество. Дудинская не считала количества спектаклей, артистка танцевала не только потому, что это было необходимо театру или для удовлетворения зрительского интереса, но потому что в танце видела смысл своей жизни.

Три года, проведенные в эвакуации, Наталия Михайловна вынесла стойко. Она ни разу не болела, и всегда находилась, что называется, в состоянии боевой готовности. Но Дудинская не могла жить без Вагановой, оставшейся в Ленинграде по семейным обстоятельствам, и проявила удивительную настойчивость, чтобы добиться переезда Агриппины Яковлевны из блокадного города в Пермь. И когда это свершилось, по «дороге жизни», которая находилась местами уже под водой (это происходило весной 1942 года), Ваганова ослабевшая, сильно похудевшая, буквально почерневшая, оказалась, наконец, в приютившей нас всех Перми, человека счастливее Наталии Михайловны, не было. Вместе с Вагановой приехали Алла Шелест, Евгения Бибер, Петр Бакланов.. Агриппина Яковлевна последние предвоенные годы в театре не работала, - только в школе. И поэтому, окрепнув, поселилась в Полазне, в шестидесяти девяти километрах от Перми, где находилась в эвакуации наша школа. Дудинская использовала любую возможность, чтобы съездить к Вагановой позаниматься. Наталия Михайловна - удивительно цельная натура, верный друг и товарищ. Тяжелое время, пережитое на Урале, труд, вложенный в сохранение ленинградского балета, отразили ее верность родине, верность дорогому театру, верность своему учителю и наставнику, другом которой она оставалась до конца дней Агриппины Яковлевны.

В связи с этим вспоминается другой факт и другое событие. В 1937 году, в конце деятельности Вагановой как художественного руководителя балета ленинградского Театра оперы и балета имени С.М.Кирова, труппа взбунтовалась против ее правления. Артисты вменяли Агриппине Яковлевне в вину якобы ее консерватизм, упрекали ее в том, что она засушивает таланты, требовали новаций. Как всегда в таких случаях, уничтожалось в полемическом задоре и все позитивное, что родилось во время руководства Агриппины Яковлевны, - ведь это при ней появились спектакли «Бахчисарайский фонтан» и «Утраченные иллюзии» в постановке Р.Захарова, «Пламя Парижа», «Щелкунчик», «Партизанские дни» В.Вайнонена. Сама Агриппина Яковлевна создала новые редакции балетов «Лебединое озеро» и «Эсмеральда». Она бережно растила кадры, которые составили основу труппы. Но тогда жажда новых идей и свершений воспламеняла головы. С сожалением вспоминаю, что и я, будучи тогда председателем цехового комитета, поддался стихии, что, возможно, было закономерно для духа времени тридцатых годов. И лишь один-единственный голос прозвучал в защиту Вагановой - Наталии Дудинской. К сожалению, он не был услышан. Но время все поставило на свои места - имя Агриппины Яковлены Вагановой звучит гордо, и ее славное имя носит Ленинградское хореографическое училище.

Война вместе с испытанием на верность принесла и очищение духовное. Люди стали добрее, мягче, и, если можно так сказать, человечнее. И разве не удивительно, что в пору борьбы с фашистскими ордами в Ленинградском театре, находившемся в далекой Перми, возникает потребность к созданию постановки балета «Золушка» - светлой, чистой, гуманной сказки.

С «Золушкой» у меня связана и моя новая жизнь в ленинградском балете, моя

новая, после Ромео, встреча с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, мой балетмейстерский дебют, который состоялся уже в Ленинграде после возвращения театра в родной город. Но вся постановочная работа протекала в Перми в тесном содружестве с Прокофьевым и либреттистом Николаем Дмитриевичем Волковым. Там вместе с моим дорогим ассистентом Феей Балабиной и дирижером Павлом Фельдтом мы создавали балет «Золушка», который принес мне в жизни много радости. В «Золушке» по-новому раскрылось дарование Наталии Дудинской. Теплее стали ее лирические краски, и независимая и гордая Лауренсия стала нежной и кроткой, и на окружающий мир она смотрела доверчивыми глазами Золушки, и в танце кружилась с детской непосредственностью. В работе над «Золушкой» закрепился и наш сценический союз.

Дуэт Золушки и Принца мы трактовали как сближение родственных душ. Весьма примечательно, что музыка Прокофьева венчала наш дуэт с Улановой из «Ромео и Джульетты», и она же соединила в чарующем amoroso дуэт Золушки Наталии Дудинской с моим Принцем. Сколько пережито за прошедшие пять лет между этими двумя премьерами - «Ромео и Джульетта» и «Золушкой».

Дуэт в балете слагается не просто - на это уходят годы сценической практики и репетиционной работы. Хорошо поддержать и нигде не споткнуться или не уронить партнершу - это только начальные требования поддержки. Дуэт в балете предполагает гармоничное сочетание индивидуальностей, психо-физических особенностей партнеров, их пропорций, темперамента, настойчивости и терпеливости в отработке согласованных движений.

Большое значение имеет выбор репертуара, чувство темпоритма и т.д. И если вначале наш дуэт с Дудинской определяли как единство противоположностей, то в дальнейшем нам помогал наш профессионализм, актерское начало, и, наконец, общность задач, стоящих перед нами. Дудинская становилась чуть мягче и женственнее, а Сергеев чуть энергичнее и мужественнее. Вот так и совершенствовался наш дуэт. Принц нашел Золушку, а балетмейстер Сергеев нашел в Золушке Наталию Дудинскую, своего верного союзника и единомышленника.

Волею судьбы и веления сердца наш дуэт получил «права гражданства» и всеобщее признание. Большой репертуар театра закрепил наш союз в разных сценических образах. В них расширялся диапазон нашего творчества, обогащалась и палитра выразительных средств. Мой лирический голос обретал драматическую выразительность, в движениях проглядывали героические интонации, и я набирал техническую силу в балетах «Дон Кихот», «Лауренсия» и других, которые я после войны танцевал преимущественно с Наталией Дудинской. Но, конечно, моей самой любимой ролью оставался Альберт в «Жизели», с которой началась моя артистическая деятельность еще в 1928 году в передвижном коллективе балета под руководством И.Ф.Кшесинского, а в 1961 году выступлением же в роли Альберта на сцене театра имени С.М.Кирова моя сценическая биография завершилась. И все годы после возвращения из Перми я не знал другой Жизели, кроме Дудинской. Исключения - гастрольные спектакли с Надей Нериной и Иветт Шовирэ. Балет «Жизель» имеет редкую притягательную силу, неослабевающий интерес у зрителя, пользуется большой любовью у артистов балета. Этот шедевр романтического балета XIX века дает богатую духовную пищу для творчества. Этот балета, на мой

взгляд, является вершиной исполнительского мастерства в балетах классического наследия. Здесь должна быть и гармония драматической выразительности танца балерины и танцовщика, и высокий стиль строгого, чистого, воздушного классического танца. Земная любовь и романтическая отрешенность от бытия. Немногим избранным талантам дано счастье сочетать эти духовные и физические качества. Уже в нашем веке в русском балете пленяли в роли Жизели Анна Павлова, Ольга Спесивцева, а позже - наша современница Галина Уланова, с которой утверждался мой Альберт на Мариинской сцене. Замечательное исполнительское мастерство Елены Михайловны Люком-Жизели и Бориса Васильевича Шаврова-Альберта вдохновили и наше творчество с новой для меня Жизелью - Наталией Дудинской, которая танцевала эту партию и раньше с Борисом Шавровым и Вахтангом Чабукиани.

Много спектаклей пришлось нам станцевать, прежде чем Жизель Дудинской и мой Альберт поверили друг другу. Дудинская доказала, что талант, подлинный профессионализм, неустанное совершенствование мастерства, большая любовь к создаваемому образу могут увенчаться успехом и признанием зрителей. Балет «Жизель» имеет огромное значение для «согласия» нашего дуэта.

Работать с Дудинской - всегда большая творческая радость: она была послушной «ученицей» и впитывала в себя малейшие замечания. Она умеет подчинить себя творческим задачам, которые ставит перед ней балетмейстер, педагог, репетитор, и взяв все, что ей дают, приумножить своей работой. И можно удивляться ее трудоспособности и огромной выдержке ее характера в самых напряженных и порой нервных моментах репетиционной работы, когда находишься в состоянии, что называется, без ног от усталости. А нам часто приходится работать через «не могу». И с годами, казалось, силы Наталии увеличивались, а годы войны закалили ее.

После возвращения в Ленинград она работает с удвоенной энергией, стремясь как можно скорее наверстать то, что упущено за годы эвакуации. Танцуя часто и много, принимает активное участие в восстановлении репертуара. Дудинская выступает почти во всех новых спектаклях и среди них - героическая югославская Милица в одноименном балете и трогательная русская Параша в «Медном всаднике», легендарная девушка-птица в «Шурале» и горделивая Панночка в «Тарасе Бульбе». В каждой партии мы видим новые черты ее мастерства, чувствуем, как расширяется диапазон ее сценических возможностей, углубляется хореографическая образность ее танца, его драматическая выразительность.

Дудинская с убеждающей силой передает душевное состояние своих героинь, их переживания в танцевальной пластике, действенном танце, в стихии сложностей танцевального языка. Ей было скучно и неинтересно в сценах, лишенных танца, так называемых «пешеходных», она стремилась на танцевальные просторы, где чувствовала себя свободно и легко, где ее крылья были широко раскрыты, где хорошо дышалось, где легко было душе, словно она сбросила тяжесть, пригибавшую ее к земле. Но это не значит, что Дудинской чужд язык пантомимы и тем более условного жеста. Одной из ее лучших партий в балетах золотого фонда является, на мой взгляд, партия Никии в «Баядерке». Первый акт этого балета преимущественно пантомимный, и хотя Чабукиани при возобновлении балета, почти перед

самой войной, многое перевел на язык танца, вторая картина первого акта осталась почти нетронутой. Речь идет о так называемой сцене ревности между Гамзатти, дочери раджи, и Никии, баядерки. Смотреть эту сцену в исполнении Дудинской - истинное удовольствие. Широким живописным жестом, находясь в состоянии эмоционального аффекта, она ярко воспроизводит картину клятвы Солора перед священным огнем - подскакивая, как тигрица, к портрету Солора и показывая на него рукой, сильным движением прижимает обе руки к груди, будто говорит: «Он - мой!» В этой сцене, полной экспрессии, Дудинская действует великолепно и тогда, когда ее Никия, не помня себя, бросается с кинжалом на Гамзатти, чтобы убить ее, а затем мгновенно, осознав свой безумный порыв, в ужасе убегает из дворца. Эта сцена вызывала восторженную реакцию зрительного зала и нисколько не уступала танцу баядерки со змеей.

Вспоминается органично переданное Дудинской отчаяние Параши в картине «Дворик Параши» из балета «Медный всадник». Виртуозное владение техникой позволяло артистке быть свободной в танцевальных монологах, и они у нее обретали предельную выразительность и драматический накал. Ее перелеты, как движение птиц в бурном небе, бег на пальцах из стороны в сторону, как качающиеся ветви заветной ивы при порывах ветра, динамичные вращения - все передавало состояние душевной бури, которая сливалась с бурей в природе.

Вообще надо сказать, Парашу Наталия Михайловна любила и с удовольствием танцевала. В простых напевных движениях ее танца среди подруг в эпизоде «Дворик Параши», в ясных, бесхитростных хореографических «репликах» ее диалога с Евгением Дудинская находила для себя новые выразительные средства, черпая их в пластике и содержании русского хороводного танца, русского женского характера с его скромностью, стыдливостью, даже застенчивостью.

В поэме А.С.Пушкина о Параше сказано мало, но Наталия Михайловна говорит, что она исходила из своего представления о том, какую девушку мог бы полюбить бедный маленький человек Евгений. Пищу для фантазии ей давала и пушкинская Татьяна, о которой поэт сказал, «мечтательность - ее подруга от самых колыбельных дней». Уже первое появление Параши-Дудинской было неожиданностью для зрителя, привыкшего к эффектному танцевальному антре балерины, одетой в красивый тюник. Параша выходила на Сенатскую площадь простыми шажками в скромном платьице, в шляпке с лентами, по-детски сложенными ручками. Озираясь по сторонам, она искала в толпе Евгения. Впечатляла и ее вариация во дворике, построенная на русской музыкальной теме. Льющаяся мелодия звучала как колыбельная. Дудинская буквально замирала на пальцах в тягучих арабесках, завершая хореографическую фразу двумя медленными турами в позе аттитюд. Было чувство. словно она сама пела, сложив руки на груди. Такую тихую Дудинскую также все увидели впервые.

Я очень любил партию Евгения в этом спектакле и испытывал всегда волнующие чувства перед выходом и встречей с Парашей. Уж очень было с ней хорошо - и спокойно, и надежно.

И полная контраста роль Панночки в балете «Тарас Бульба». Перед Андрием, «вывалившимся» из каменной трубы, предстала польская красавица, которая при виде перемазанного сажей, одетого в черный кафтан бурсака заливалась смехом.

Гордая шляхтенка забавлялась, играя с оторопевшим юношей, который, вытаращив глаза, не отрываясь смотрел на нее, как на чудесное видение. В шутливых выходках избалованной и капризной Панночки движения Дудинской были исполнены неожиданной непосредственной импровизации. Иной предстала она перед нами в сцене в храме, где страдающая, изможденная Панночка в черном плаще, склонившись перед распятием, сама выглядела Мадонной, какой и увидел ее Андрий, павший перед ней на колени. Наконец, блестящая, с изысканными манерами гордая шляхтенка появлялась на балу в паре с Андрием, одетым уже в рыцарские доспехи. Борис Фенстер, постановщик балета «Тарас Бульба», сочинил специально для Дудинской «головокружительную» вариацию. Пушкинская Параша и гоголевская Панночка стали новым словом в творчестве Наталии Дудинской. На мой взгляд, они не уступают другим выдающимся актерским достижениям балерины. Но венцом ее открытий в современном репертуаре я считаю белую девушку Сари в балете «Тропою грома». Этот образ, созданный в 1958 году на сцене театра имени С.М.Кирова, принес всеобщее признание Дудинской как большой актрисе современной хореографической сцены. Я считаю, что Сари - вершина творчества Наталии Михайловны.

Нас всех волновали события в Южной Африке, царящая там чудовищная расовая дискриминация, изуверства по отношению к чернокожему населению, борьба его представителей за свою свободу. С жадным интересом мы все читали роман Питера Абрахамса. Сценарист Юрий Слонимский, композитор Кара Караев и я как постановщик дружно работали над воплощением в балете этой острожгучей темы современности. И Наталия Михайловна как ассистент балетмейстера и исполнительница главной роли, со всем жаром своей души вступила с нами на эту нелегкую «тропу». По ходу постановки ей приходилось «проигрывать» все предложения балетмейстера, осуществлять пробы задуманного им и связанного не только с партией Сари, но и с другими ролями, стилистически весьма отличными по пластике и манере от поведения европейских женщин. Вариации цветных служанок, танцы шаловливой Лиззи, сестры Ленни, даже походка негритянки - тети Ани - все исполнялось ею увлеченно, она преображалась буквально на глазах. Так Дудинская входила в атмосферу балета, постигая воссоздававшийся здесь мир цветных и черных жителей Южной Африки.

А вот как ни странно, стилистика образа Сари ей далась не сразу. Она сама смеялась над этим и досадовала - то, что ей казалось ближе, оказалось самым трудным. Хотелось отойти от традиционной балетной исполнительской манеры, хотелось избежать проторенных путей, приводящих порой к штампу.

Я терпеть не могу на сцене «балетных девочек и балетных мальчиков», которых столь часто мы видим. К счастью, к Дудинской это не относится. Мы добивались сценической правды, то есть хореографической правды, той меры условности, которая создает хореографические реалии. Белая девушка Сари с привычной психологией белых по отношению к черным, переживает сложную борьбу противоречивых чувств при встрече с независимым цветным юношей Ленни. Как найти тот ключ, который откроет зрителям тайны ее сердца, души, ее психики? Тут нам пришлось немало потрудиться.

Технология классического танца на пуантах, спортивность пластики современ-

ной европейской девушки, впитавшей и краски современного западного бытового танца, истоки которого - в хореографии африканских негров. Несколько смещенная посадка бедер, отличающаяся от «стержня в позвоночнике» в классическом танце. Поэтому и мне как балетмейстеру хотелось в танце и сценическом поведении Сари и в передаче ее психологических переживаний избежать обычных танцевальных решений, принятых в классических балетах и даже в наших советских балетах того периода. К этому призывала и яркая, самобытная «горячая» музыка Кара Караева. И начиная с первого появления Сари, когда она движется по ночному вельду с фонариком в руках, огоньком которого она прокладывала свою тропу к нежданной любви, я стремился идти в своих решениях не проторенной тропой. Сари наталкивается на лежащего на земле избитого белыми, неизвестного ей цветного юношу. Живо вспоминается первый конфликтный дуэт - «диалог несогласия», построенный на динамичных коротких репликах. Страх и смятение Сари, гнев и проклятия Ленни.

Желание Сари помочь и вызывающее поведение оскорбленного белыми Ленни, который гневно сжимая кулаки, словно бросает ей в лицо: «Бейте, добивайте!» После чего, обессиленный, падает на землю. Сари приближается к цветному, снимает с плеч свой платок и повязывает раненую голову юноши. В оркестре возникает робкая тема любви, и Сари - Дудинская, тревожно озираясь, исчезает в темноте. Живая пластическая речь танцовщицы была предельно выразительна.

В другом акте Сари появляется в деревне цветных. Она очень бы хотела остаться незамеченной. Она идет как бы «прогулочными» шагами - это уже начало танца. Неожиданно перед ней вырастает фигура Ленни. Возникает второй дуэт - «дуэт без касания». Глаза, как магнит, притягивают их друг к другу. И в целом мире нет никого - только «он и она». Но вот их руки соединяются. И, вдруг, как электрический ток, их пронзает осознание реальности. Сари отскакивает от Ленни, и вот уже стэк, который она держит в руках, повисает над головой цветного. В оркестре сильно и отрывисто звучит тема Герта, которая воспринимается как удары плетью. И Сари, не помня себя, отшвырнув в сторону стэк, стремглав убегает.

Наталия Дудинская эту сцену проводила с такой эмоциональной силой и сценической правдой, что зрители сопровождали убегающую Сари аплодисментами.

Когда в следующей сцене в доме Сари случайно попадает в окружение своих разбаловавшихся слуг, и долговязый Ларри по ошибке вместо служанки ловит попавшуюся ему госпожу, она гневно дает ему пощечину и прогоняет слуг. Оставшись одна, Сари смотрит на свою горячую от удара ладонь и брезгливо проводит по ней другой рукой, как бы желая стереть след от этого удара. Так выражалось чувство стыда за свой поступок. Этот штрих, особенно выразительный у Дудинской, выявлял ее внутренний разлад и душевную борьбу, которые бурно раскрывались в ее последующем монологе. До слуха Сари доносятся звуки гитар из деревни цветных, которые звучат как наваждение, как зов судьбы. Не выдержав, она сама берет гитару, оставленную одним из слуг и начинает танец «под свой аккомпанемент». У нее поет душа. Она вся во власти звуков. Ее охватывает сильное волнение и, не в силах справиться с собой, Сари устремляется в вельд, к тому месту, где она впервые увидела Ленни.

Этот монолог я ставил для Дудинской, использовав и ее стремительные полеты и вращения в разных позах с гитарою в руках, которую она, замирая, прижимала к своей груди. Дуэт во втором акте открывал Дудинской просторы и для души и для танца. Этот дуэт, длившийся восемнадцать минут, стал кульминацией всего спектакля. Дудинская насыщала этот диалог тончайшими психологическими нюансами, сохраняя высокий стиль классического танцевального языка. У ее Сари чувствовалось учащенное биение сердца, каждый нерв ее существа словно трепетал в ритмически замедленных шагах, которые приближали ее к возлюбленному. В этих движениях чувствовалась и сложность преодоления расового барьера, и неотвратимость судьбы, толкавшей героев навстречу друг другу. Прелюдия без касания рук завершалась страстным объятием в финале дуэта. И вот широко полилась волнующая тема любви. И Дудинская-Сари, отдавшись нахлынувшему чувству, пела своим танцем о любви.

С Наталией Михайловной интересно работать: она легко, с удовольствием, шла на любые эксперименты, смело преодолевала любые технические трудности - стремительные вращения спортивного характера «штопором», впервые применявшиеся мною на академической сцене, сложные верхние поддержки, всевозможные полеты, броски - Дудинская делала с отчаянной лихостью. Недаром в детстве ее тянуло в цирк, и это увлечение сохранилось у нее до сих пор, а в школе ее так и звали «сорви-голова».

Я помню, как еще наш неистовый Алексей Ермолаев экспериментировал в трюковых поддержках и для начала отрабатывал их с ученицей Талей Дудинской, и только после этого «передавал» свои находки прелестной и храброй Елене Михайловне Люком. Да и поиски Вахтанга Чабукиани тоже оставляли синяки на теле юной балерины.

Большая эмоциональная сила музыки Кара Караева позволили и мне использовать эти встречные порывы души Наталии Дудинской, приведшие героев нашего балета на путь, ставший для них «тропою грома». Дудинская глубоко прочувствовала образ Сари, полюбила его. И обрела единодушное признание как танцовщица, вновь ярко раскрывшая себя в героико-трагедийном жанре и достигшая большого успеха в создании характера современной героини, в судьбе которой в тесный клубок сплелись острейшие противоречия XX века - расовая нетерпимость и чувство всепоглощающей любви к человеку, независимо от цвета кожи и национальности. Артистка выразила свои гуманистические стремления, свою нравственную позицию, приблизилась к решению задачи первостепенной важности - созданию образа современной героини.

Вместе с тем, сила мастерства танцовщицы заключалась и в том, что в ее репертуаре по-прежнему тщательно сохранялись партии классического репертуара, чем поддерживался высокий класс ленинградской школы. Коварный тюник разоблачает малейшие нарушения строгих позиций академического танца, вполне допустимого в современных балетах со свободной пластикой. Балерина Дудинская этого никогда не забывала - и тогда, когда была жива Ваганова, зорко следившая за своими ученицами, и оставшись без наставника. С годами Наталия Михайловна еще более обострила самоконтроль. Железная творческая дисциплина позволила ей стать преемницей Вагановой - вести класс усовершенствования артистов в

6—913

театре и, давая урок, самой заниматься вместе со своими товарищами. Но педагогическая деятельность Наталии Дудинской - это особая глава в ее жизни, вернее, можно сказать ее вторая жизнь.

Жизнь балерины быстротечна, как жизнь бабочки. Молодые годы проносятся быстро. И если она, восходя на балетный Эверест, не закалилась, не обрела физических и духовных сил, не научилась, сгорая на сцене, каждый раз возрождаться как Феникс из пепла к новому спектаклю, то долго сохранять мастерство не сумеет. Дудинская вступила на путь педагога во всеоружии своего большого таланта, обогащенного сценическим опытом балерины, имея прочный фундамент, каким является школа классического танца, ежедневно совершенствуемая в «ученическом» классе, да еще под руководством самой Вагановой. В этом причина того, что она, выпускница 1931 года, и через тридцать лет продолжала танцевать тот же репертуар, что называется, в полную силу своих удивительных возможностей.

Наталию Михайловну природа наградила многими талантами. Еще в школе у нее обнаружили большие способности к музыке. Затем у нее нашли богатые вокальные данные, но девочка слышать не хотела ни о чем другом, кроме балета, - она хотела только танцевать! Одержимость танцем артистка пронесла через всю свою сценическую жизнь, она же помогла Дудинской в полной мере проявить данный ей природой талант педагога, талант наставника, воспитателя. Но об этой стороне своей деятельности лучше других рассказала сама Наталия Михайловна.

Я рассказал о тех сторонах дарования Наталии Михайловны, которые меня волновали и тогда, когда балерина находилась в зените славы, и теперь, когда я вспоминаю о тех днях подобно пушкинскому летописцу Пимену. Это моя скромная попытка оживить прошедшие страницы творчества балерины, которые волновали, радовали и делали нас счастливыми.

Для Дудинской жить - значит быть в активном творчестве, жить - значит самозабвенно работать. Жить - значит любить искусство, театр и больше всего балет. Любить дело, которому ты служишь и к которому ее мама - Наталия Александровна Тальори-Дудинская приучала ее с шестилетнего возраста еще в Харькове, в своей студии, - любить страстно, ревниво, самоотверженно. Хранить и носить в сердце святое искусство и тот живой огонек, который никогда не угаснет в ее трепетном сердце.

Н.М.ДУДИНСКАЯ
народная артистка СССР,
лауреат Государственных премий СССР,
профессор

НА ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПОПРИЩЕ

Свою педагогическую деятельность я начала неожиданно. Летом 1951 года Агриппина Яковлевна заболела, и временно врачи запретили ей давать уроки, о чем она и предупредила руководство театра. Все были в растерянности, никто не представлял себе уроков без Вагановой. Кто же будет вести ее класс усовершенствования? Константин Михайлович Сергеев, тогда главный балетмейстер театра, поехал к Агриппине Яковлевне на дачу, чтобы спросить ее, кому она, на время своей болезни, сможет поручить вести свой класс. «Пускай Талюша (так Агриппина Яковлевна обычно называла меня), она знает мою методику, мои уроки, я ей доверяю», - так сказала Ваганова. И хотя ее желание обсуждению не подлежало, Сергеев собрал весь класс усовершенствования и спросил, кого бы они хотели видеть своим педагогом пока нет Вагановой. И класс к моей гордости и радости назвал меня. Я была страшно смущена и взволнована. Вести вместо Вагановой класс, где занимались все ведущие балерины театра - Т.Вечеслова, Ф.Балабина, Г.Кириллова, А.Шелест, Н.Ястребова, И.Зубковская и многие другие -это было очень ответственно и мне было страшно браться за такое серьезное дело - давать уроки в балеринском классе. Справлюсь ли? Смогу ли? К тому же, я в то время совсем еще не помышляла о педагогической деятельности, т.к. была очень загружена в театре - вела весь репертуар, очень много танцевала, готовила новые спектакли и мне самой надо было очень серьезно работать. Я растерялась, но Ваганова доверила мне свой класс, оказала мне такую честь, значит я должна. Ее слово было для меня законом, отказать я ей никогда ни в чем не могла. Я, конечно, согласилась, стала вести уроки и одновременно, вместе с классом занималась сама. Мне помогло то, что я училась у Вагановой 23 года - три в школе и 20 лет в театре, и в меня буквально вошла ее система, она органично вросла в меня. У меня, действительно, очень хорошая память, я помнила все вагановские уроки, комбинации, их последовательность, темп, замечания Агриппины Яковлевны и даже ловила себя на том, что порой говорила ее словами. Естественно, что я решила давать уроки «по-вагановски». Так и делала. И однажды, совершенно для меня неожиданно, на урок приезжает сама Агриппина Яковлевна. Я не на шутку разволновалась, но заставила взять себя в руки, собраться и начать урок под ее зорким взглядом. Дала дополнительный урок Вагановой и даже сама была довольна собой. Экзерсис у палки, середина, комбинации, их последовательность, манера - все было точно по Вагановой. Закончив урок, я, однако, не без трепета подошла к подозвавшей меня к себе Агриппине Яковлевне. Мне, конечно, было очень интересно узнать ее мнение. «Милая Талюша, - очень ласково сказала мне Ваганова, - я знаю, что у тебя отличная память, что ты всегда была очень внимательна и досконально знаешь все мои уроки, их особенности, детали и

нюансы, но я пришла смотреть и хотела видеть не свой урок, а твой, твои комбинации, которые ты строила бы на основе знаний, полученных у меня в классе, на основе моей методики». Я поняла мудрость своего любимого педагога, она, как всегда, учила быть самостоятельной. «Подумай, - сказала она прощаясь - а я еще раз приеду, непременно приеду посмотреть твой урок». И через какое-то время, действительно, приехала. Теперь я должна была представить на суд Вагановой свой собственный урок, показать на что я способна. Дрожала, как осиновый лист, ибо чувствовала громадную ответственность. Я дала свой класс, свои движения и комбинации, но, конечно, на основе методики и уроков Вагановой. Она осталась довольна, а тот, кто учился у Агриппины Яковлевны или работал с ней, знает, что такое ее похвала. Радость моя была безмерной. Задачу, поставленную передо мной Вагановой, и ее советы я запомнила на всю жизнь. Она была против всякой канонизации методики, требовала от нас творческого подхода к ней. Классический танец быстро развивается, эволюционизирует. Время требует обновления пластики и усиления техники танца. Ничто не стоит на месте. Мы должны идти в ногу со временем, как шла всегда Ваганова и чему учила нас. Именно с этих позиций я начала и до сего дня продолжаю свою педагогическую деятельность.

Увы, Агриппина Яковлевна так и не вернулась к работе, вскоре она ушла от нас, ее не стало, и мне пришлось продолжить занятия в классе усовершенствования балерин, полученном мною из ее рук и с ее благословения. Однако, я сочла своим долгом спросить у балерин довольны ли они моим классом и получила удовлетворительный ответ.

Помимо опытных балерин у меня в классе занималась вся молодая поросль, одаренная молодежь, делавшая в театре первые шаги - Ольга Моисеева, Нинель Кургапкина, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Галина Кекишева и многие, многие другие. Вся эта плеяда училась у меня 11 лет и выросла в ведущих танцовщиц театра. С ними я репетировала весь классический репертуар, а Колпакову выпускала на сцену, готовила с ней её первые партии : Повелительницу дриад в «Дон-Кихоте» и Принцессу Флорину в «Спящей красавице».

В этот период, наряду с уроками в классе усовершенствования балерин, я вела в театре большую репетиционную работу с балеринами и молодыми солистками по текущему репертуару и относилась к этой работе с большим интересом, передавая свой опыт балерины. В течение тридцати лет я танцевала весь классический и современный репертуар, тщательно, досконально проработанный мною с Вагановой. Так осуществлялась преемственность поколений.

В 1963 году, в силу различных обстоятельств, я попросила руководство театра дать мне молодежный класс. Пришла новая, совсем юная плеяда танцовщиц, только что окончивших хореографическое училище - Калерия Федичева, Габриэлла Комлева, Наталия Макарова, Алла Сизова, Эмма Минченок, Наталья Большакова, Светлана Ефремова, Елена Евтеева, Нина Солдун, Ольга Вторушина и другие. С ними я работала девять лет - давала уроки, репетировала танцевальные партии, готовила спектакли, помогая им вырасти в ведущих балерин. Когда я почувствовала, что они могут делать что-то большее, чем они делают в театре, я задумалась над тем, как бы помочь им осуществить их возможности, показать то, к чему они были готовы. И мне пришла идея, которую тут же подхватил Константин

Михайлович, дать концерт нашего класса в Большом зале Филармонии. Эти вечера продолжались несколько лет, с 1965 по 1971 год. Кроме Филармонии мы выступали в Кировском театре, Малом оперном театре и даже в Москве, в Колонном зале и в зале имени П.И.Чайковского.

Вечер всегда начинался с класс-концерта, который я сделала с поправками Константина Михайловича. Кроме того, в программу вечера входили два концертных отделения. Каждая танцовщица имела один или два сольных номера, которые я подбирала соответственно их индивидуальности и подготовленности. Почти все номера ставились специально для этих концертов. Многие мы привезли из-за рубежа, и в Советском Союзе они исполнялись впервые. Незадолго до этого наш театр гастролировал в Англии и балетмейстеры Антон Долин и Фредерик Аштон подарили Константину Михайловичу и мне свои номера. Особенно интересным, необычным был «па де катр» Долина. В этой дивной хореографической миниатюре масса всяких нюансов, особая стилистика, церемониал, манера исполнения, очень интересны поклоны. Сейчас он тиражируется по все театрам и, к сожалению, хореография часто показана не точно. У нас в театре па де катр танцуется в нужном заданном стиле.

Для наших вечеров ставили молодые тогда балетмейстеры - Г.Алексидзе, Б.Эйфман и мастера - К.М.Сергеев, Л.М.Якобсон, испанский хореограф Херардо Виана Гомес де Фонсеа. Вспоминали мы и забытые шедевры - наши и зарубежные. С нами охотно сотрудничали ведущие танцовщики Кировского театра - Б.Брегвадзе, Ю.Соловьев, С.Викулов, В.Панов, М.Барышников, Б.Бланков, А.Гридин, И.Чернышев и многие другие.

Поначалу, чтобы заинтересовать публику, ибо имена участниц этих вечеров еще не были тогда известны ленинградцам, я тоже принимала участие в вечерах, танцевала сама. На первых концертах па де де из «Коппелии» с С.Викуловым, а потом Херардо поставил для меня очень интересный испанский номер, который я исполняла с двумя партнерами - Анатолием Гридиным и Игорем Чернышевым. Испанские танцы я любила всегда и часто их танцевала. Сергей Корень поставил мне «Кордову» на музыку Альбениса, ее я танцевала на каблучках, в длинном платье. Вахтанг Чабукиани ставил много испанских номеров для наших с ним сольных концертов. К.М.Сергеев поставил для меня «Гитану» на музыку Крейслера - она исполнялась на пальцах, в коротенькой юбчонке с тимпанчиками в руках, которыми я себе аккомпанировала.

Впервые на подмостках Филармонии исполнялось гран па из «Пахиты», которое я восстановила для выпускного вечера своего класса, тогда его танцевала В.Ганибалова, а на концерте - Г.Комлева. Для Н.Макаровой и С.Викулова Константин Михайлович поставил па де де из балета «Ручей». С блеском танцевали «Фестиваль цветов» А.Бурнонвиля А.Сизова и Ю.Соловьев. Ганибалова выступила в поставленном для нас Макмилланом адажио. Многое, очень многое было впервые показано на этих вечерах, на которых росла молодежь, имевшая возможность интересно проявить себя. Развивались молодые силы. С этих концертов началась известность многих одаренных артисток. Душой всех творческих вечеров был Константин Михайлович, который очень помогал нам. Вся молодежь была вокруг меня, а работать с нею для меня была большая радость и эта работа имеет для меня

7--913

очень большое значение. Молодых интересно «лепить», «вырисовывать», придавать форму, помимо технологии. Для каждой танцовщицы надо найти свои краски, свойственные ее индивидуальности, чтобы помочь этой индивидуальности проявиться, раскрыться. Например, принять позу арабеска не так, как делала я, а как больше идет каждой данной исполнительнице. Не «под себя» показывать движение, а индивидуально. Для каждой найти свою красоту линий, найти свое, развить и заставить засверкать. Тогда одна балерина не будет похожа на другую.

Мы дали целый ряд творческих вечеров, которые проходили с абсолютным аншлагом и грандиозным успехом. На одном из наших концертов в Москве присутствовали знаменитые импресарио Сол Юрок и Виктор Хохаузер, пригласившие балет Кировского театра на гастроли. Им так понравился наш Класс-концерт, что они хотели, чтобы все гастрольные концерты театра начались именно с этого Класс-концерта, но были приняты меры, не позволившие продолжать столь полезное и нужное дело для молодых артистов.

В Кировском театре я проработала педагогом-репетитором двадцать лет с 1951 по 1971 год. На протяжении этого времени через мой класс прошло не одно поколение танцовщиц, которым я передавала свои знания, полученные мною в классе и на репетициях Вагановой, и свой собственный опыт балерины.

Роль педагога-репетитора в театре огромна, от него во многом зависит творческий рост артистов. Он может показать танцовщика или танцовщицу в наилучшем виде, в прекрасной форме и наоборот. Тут важно многое - вкус, чутье, мастерство и, прежде всего, артистический опыт. Некоторые репетиторы называют своими учениками тех, с которыми они работают в театре. Таких «учениц» у меня слишком много не только в Кировском театре, но в разных городах, республиках и за рубежом. Я же считаю своими ученицами только тех, кого я выпустила из моего класса в школе, которые получили профессиональное образование из моих рук, которые вышли из моего класса танцовщицами. Это мои ученицы, их тоже много, сейчас я готовлю тринадцатый выпуск. В театре же, в класс усовершенствования, приходят танцовщицы уже кем-то выученные в училище, чьи-то ученицы, они уже имеют диплом и приходят совершенствовать свою профессию, отрабатывать движения, наращивать технику танца, обретать мастерство, повышать профессионализм. Это не одно и то же, хотя, как я уже сказала, роль педагога-репетитора в театре трудно переоценить.

В хореографическое училище меня приглашали давно, но я могла принять это приглашение только в 1963 году, когда ушла со сцены. Раньше это было невозможно, я и без того была слишком занята и как артистка, и как педагог-репетитор театра. Итак, уже 29 лет я работаю в училище - ныне Академии Русского балета им.Вагановой. Здесь ко мне, как к педагогу, предъявляются уже новые требования, куда более сложные, чем в театре. Там я должна была совершенствовать танцевальное искусство артистов, здесь - научить, заложить основы мастерства. И опять эталоном для меня, «руководством к действию», основой моей педагогической деятельности является система, методика Вагановой. Ее заветы для меня святы, но меняется время, вкусы, даже мода, развивается техника и,

естественно, меняются требования, усложняются уроки, но основы классического танца остаются, остаются позиции, чистота исполнения, от которых нельзя отступить.

Я веду три последних класса. Многие считают мои уроки трудными, наверное, это не лишено истины, но вся наша профессия это труд, перегрузки (как это принято сейчас называть). К этим перегрузкам надо приучать со школы. Необходимо, чтобы ученицы были хорошо оснащены техникой, т.к. современный классический танец без технических трудностей не существует. Со временем техника усложняется и подготовка к этому усложнению должна идти так же в школе. Да, мои уроки трудны. На уроке надо вырабатывать волю, характер, дисциплину. Не надо от учениц сразу требовать совершенного выполнения задачи, она должна дозреть. Вначале ученица должна понять, что от нее требуют, а затем с каждым днем приближаться к выполнению требования педагога. Надо фиксировать малейшую ошибку каждой ученицы.

Уроки в школе и в классе усовершенствования несут разные задачи. В школе надо вырабатывать правильные позиции, чтобы ноги были воспитаны, подготовлены для исполнения классического танца. Если не «держать» позиции, они уходят, в театре их можно растерять, потому очень важно, чтобы эти позиции стабильно оставались у танцовщика и танцовщицы со школы и на все время творческой деятельности.

Техника необходима артисту балета, она дает право на исполнение самых разных ролей и необходимую свободу на сцене. Без свободного владения этой техникой артист не может быть выразительным, он будет думать как выполнить то или иное сложное па. Этому всему я учу своих подопечных, они проходят у меня суровую школу.

В шестом классе я уже захватываю часть программы седьмого, в седьмом я стараюсь учить по восьмому классу, а восьмой класс должен быть классом усовершенствования, т.е. усовершенствовать то, что они прошли в 6-ом и 7-ом классе. Конечно, какие-то особо трудные движения можно оставить на последний год, но их должно быть минимальное количество. В этом последнем, выпускном классе, должны быть представлены все существующие в природе виды вращений и прыжков, вся сложнейшая техника классического танца. Если девочки понимают и правильно исполняют движения на устойчивость, выносливость, можно давать им большие трудности и постепенно их усовершенствовать.

Я придаю решающее значение экзерсису у палки, считаю его основой основ, залогом мастерства. В самом построении экзерсиса надо добиваться развития мышечного аппарата ног, устойчивости и координации всего тела. Я не люблю скороговорок в экзерсисе, но его надо делать в хорошем подвижном темпе. Для развития быстроты ног, некоторые движения, например, флик-фляк, должно исполнять в быстром темпе. Я не люблю «закомбинированных» движений, когда «смазываются» позиции, когда всего понемногу, а по сути - ничего. Такие комбинации не способствуют устойчивости. У меня в классе экзерсис у палки очень сильный. Приучаю сразу же, начиная с шестого класса. Экзерсис делается с большой отдачей, точно соблюдая правильность позиций и все правила канона. Важно не только качество, но и количество движений, это развивает силу ног.

Известно, Тальони делала 120 батманов тандю без остановок, вырабатывая мышечную силу. Очень важны точный счет, размер, темп - все должно быть подчинено конструктивной логике. Я не люблю особенно во время экзерсиса ускорений, замедлений внутри музыкальной фразы. Все должно уложиться в определенный ритм, здесь не нужны никакие пассажи, к которым часто прибегают концертмейстеры.

Устойчивость, апломб надо вырабатывать с экзерсиса, очень важно заканчивать движения задержкой в позе. Особенно полезна и красива поза аттитюда, при которой стоять надо на ноге, а не лежать на палке. Важно как рука лежит на палке. Надо встать в позу и спокойно, свободно, удобно положить руку на палку и не передвигать ее никуда - ни вперед, ни назад.

Ученица должна быть собранной, подтянутой, одухотворенной. Балет -искусство красоты. Надо влюбить учениц в это искусство. Я ставлю себе задачу -каждый урок должен быть самоотверженным трудом и праздником. Не влюбившись в свою трудную профессию артиста балета, работать нельзя.

Экзерсис на середине. Здесь важно все - прогиб корпуса, руки, красиво обрамляющее движение, все это придает выразительность, делает движение танцевальным, а не сухим упражнением.

Адажио на середине, по сравнению с учебными порциями Агриппины Яковлевны, обретают у меня более развернутые формы, которые включают и многообразие туров в разных позах с различными *developpé, grand rond de jambe, port de bras etc...*, преимущественно со стойками на полупальцах в меняющихся ракурсах всего корпуса, тем самым развивается подвижность верхней части корпуса, со сложной координацией движений всего тела при твердом «фундаменте» опорной ноги.

Я стараюсь добиваться выразительности и музыкальности в исполнении всей композиции, которая должна выглядеть не набором случайных движений, а художественным и целенаправленным этюдом.

После адажио следует череда прыжков от маленьких с заносками, средних, усложненных кабриолями и, наконец, каскад больших прыжков.

Значительное место в уроке занимают упражнения на пальцах. Для них характерна повышенная усложненность как в построении комбинаций, так и в технологии движений.

Иногда я беру одно движение и «сквозным действием» провожу его через весь урок - экзерсис у палки, на середине, в адажио и аллегро, в прыжках и на пальцах, логически развивая «тему» урока.

Очень важно приучить учениц к танцевальности, широте танца, чтобы захватывать весь зал, а потом, естественно, всю сцену. Они должны слушать и понимать музыку и, кроме того, всегда знать музыкальный счет.

Я считаю необходимым разнообразить каждый урок, варьируя «азбуку классического танца», чтобы привычным однообразием построения урока не притупить внимания учениц, а заставить их все время находиться в творческом активном состоянии.

Ко мне приходят ученицы, как, вероятно и ко всем педагогам, разные - и очень одаренные, что, к сожалению, бывает не так часто, и очень способные, и менее способные и просто слабые, но для меня всегда важен весь класс, я занимаюсь со

всеми ученицами, а не с одной-двумя наиболее способными. Поэтому первое, что я делаю - это стараюсь отстающих подвинуть к классу. Для меня это очень интересная работа, когда я вижу как слабые девочки начинают крепнуть и развиваться, когда я вижу, что девочки окрепли, я постепенно начинаю их нагружать. Но выносливость надо вырабатывать осторожно, постепенно прибавляя количество движений. Я приучаю работать своих учениц, как мы говорим, через «не могу», я их не жалею, не даю отдыхать, они отдыхают пока я задаю движения. Я сама прошла суровую школу, сначала у мамы, потом у Агриппины Яковлевны, и знаю, как это важно. Я люблю своих учениц и хочу научить их хорошо танцевать, а без суровой школы ничего не получится. Я всегда иду впереди программы. У меня очень большой арсенал движений. На протяжении моей артистической деятельности я перетанцевала весь классический и современный репертуар того времени. Это имеет, конечно, огромное значение. Для меня большая радость, если я вижу успехи своих учениц.

Я с интересом работаю в школе, у меня уже двенадцать выпусков. Я репетирую с моими ученицами и всегда с глубокой благодарностью думаю об Агриппине Яковлевне, которая дала мне эту вторую профессию. Я не пропустила ни одного дня, ни одного урока Вагановой. Даже в тот период, когда ей пришлось уйти из театра, в силу разных причин, я упросила ее давать уроки в школьном зале и она в течение пяти лет с 1937 по 1941-й год, конечно, безвозмездно, учила нас, несколько ее артисток.

Агриппина Яковлевна положила начало науке о классическом танце, и мы, ее ученицы должны развивать и совершенствовать эту науку. Класс Вагановой -основа всей моей педагогической деятельности, база, на которой я строю свои уроки. Эти уроки в чем-то технически сложнее, ибо техника сильно пошла вперед и наша первостепенная задача уметь уловить главное, существенное, что мы должны сохранять, но ни в коем случае не стоять на месте. Это не признавала Ваганова. В искусстве надо идти в ногу со временем. Вот ее девиз. Ее методика является для нас драгоценным классическим наследием, которое мы должны осваивать, беречь и развивать.

М.А.ИЛЬИЧЕВА

УЧЕНИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР Н.М.ДУДИНСКОЙ

Богатейший репертуар Н.М.Дудинской, сложившийся в течение долгого и славного творческого пути, широко известен. О нем много написано в книгах и статьях. Образы, созданные балериной на сцене Кировского театра, еще живы в памяти очевидцев. Однако она начала танцевать гораздо раньше. Первые партии были исполнены еще в харьковской балетной студии ее матери - Наталии Александровны Дудинской-Тальори. Детские польки и вальсы, образы цветов и бабочек сменились затем главными ролями в «Тщетной предосторожности» и «Очарованном лесе». «Балерине» тогда было десять лет. В одиннадцать способную девочку приняли в Петроградское (с 1924 - Ленинградское) балетное училище. Одноклассница, а позже биограф балерины Г.Д.Кремшевская в книге о ней писала: «...В маленьком школьном театре Дудинская редко танцевала ответственные партии. Педагоги классического танца пока еще не выпускали ее в сольных партиях. Лучшей ученицей по основному предмету - классическому танцу - она была признана только в классе Вагановой»(1).

Сама Наталия Михайловна вспоминает прежде всего «Вальс» на музыку Иоганна Штрауса. Номер этот, поставленный Вагановой для старших учениц, она считает этапным не только для себя, но и для всего классического балета. Она училась тогда у Агриппины Яковлевны первый год. Позже в статье о своем педагоге Дудинская вспоминала: «Мне все нравилось в Вагановой: ее манера одеваться, ее походка, ее пронизывающие глаза, на дне которых всегда горели искорки скрытого смеха»(2). Но между педагогами и учениками поддерживалась, казалось, непреодолимая дистанция. И только в конце года Дудинская впервые почувствовала внимание педагога. Ваганова поставила ее в «двойку» Вальса, которую она впоследствии танцевала то с Александрой Блатовой, то с Татьяной Шмыровой. «На репетиях вальса, - вспоминала Дудинская, - я впервые поняла, как школьные суровые правила моего педагога претворяются в живую плоть, в танец. Теперь я смело могу сказать, что после Вагановой никто и никогда со мной так не работал. Она учила на репетициях полностью владеть собой, владеть общим строем танца, а не отдельными выхваченными движениями, близкими индивидуальностям исполнителя, на которых сравнительно легко блеснуть на сцене. Как часто теперь, к сожалению, забывают об этом педагоги! Она учила преодолевать трудности, а не отмахиваться от них. Она развивала силу воли, столь важную в актерском творчестве, а в балете - просто необходимую»(3). Успешное выступление в «двойке» укрепило надежды педагога, и в следующем году Ваганова начала активно «вести» ученицу.

В первом же школьном концерте, состоявшемся 14 октября 1929 года, Дудинская оказалась среди тех, кто танцевал два номера.

1) Г.Кремшевская. Наталия Дудинская, Л.-М., 1964, с. 8-9.
2) Н.Дудинская. Незабываемые уроки. В сб.: Ваганова, Л.-М., 1958, с. 195.
3) Там же, с. 196.

Ими были ученики выпускного класса Ф.Балабина и К.Сергеев, выступившие в первом отделении с *pas de deux* из балета «Ручей», а во втором - в Вальсе на музыку И.Саца в постановке Л.Якобсона; Н.Железнова и В.Фидлер, исполнившие «Восточный танец» Якобсона на музыку И.Шварца, а затем "Воспоминания" на музыку Р.Дриго в хореографии Ф.Лопухова. Дудинская оба раза танцевала соло. В первом отделении исполнила миниатюру Якобсона «Бабочка» на музыку Э.Грига, а во втором - этюд Ф.Шопена, поставленный Вагановой. Легкую, подвижную, с удовольствием танцующую ученицу молодой балетмейстер «увидел» в образе порхающей бабочки. Для Дудинской с ее длинными ногами трудности номера заключались, главным образом, в многочисленных заносках, но они были решительно преодолены. «Этюд» относился к тем номерам, которые педагоги постоянно создавали для своих учеников, с учетом их индивидуальности. Очень живой, быстрый, требующий определенной виртуозности танец давал возможность Дудинской поработать над сложными движениями, исполненными в быстром темпе, а специалистам и зрителям обратить внимание на ее незаурядное дарование.

Как ни странно, в том концерте было лишь одно (!) *pas de deux*, о котором сказано выше, в то время как в наши дни - концерт не концерт без 3-4 *pas de deux* и бесчисленных классических вариаций. Другим отличием того вечера стали семь (!) характерных танцев, поставленных А.В.Ширяевым для детей младших, средних и старших классов. В его лице училище имело подлинного знатока не только характерного танца, но и всего балетного дела. К тому времени школьный театр уже носил имя «Заслуженного Артиста Республики А.В.Ширяева», который порой сам же и вел концерты.

В следующем году Дудинская исполняла уже партию солистки в Вальсе Штрауса вместе с выпускником Константином Сергеевым. Ваганова поставила Вальс в классических традициях - с кордебалетом, «двойкой» корифеек и парой солистов. Отвечая легкой, мечтательной и в то же время бравурной музыке всеми любимого венца, она создала воздушный, полетный танец, включив в него немало виртуозных движений, что, при достаточно техничном исполнении, обеспечивало успех номера. Этих качеств Ваганова ожидала от Дудинской, занимавшейся на уроках с особым рвением, вниманием и самоотдачей - и та ее не подвела.

То были годы, когда балет, отвечая на требования времени, искал современные средства выразительности для создания новых произведений. Особенно смело экспериментировал Ф.В.Лопухов. Он обращался к акробатике, русскому фольклору, бытовой пластике различных социальных слоев, шокируя завсегдатаев бывшей «Мариинки» своими «игрищами», «процесами» и «танцсимфониями». Происходящее на большой сцене отражалось на школе. В учебный план включили дисциплины «физтренаж» и «акробатическая поддержка». В репертуар школьных концертов вошли «Физкультурный этюд» Леонида Якобсона и «Акробатический танец» Петра Гусева, номера мюзик-холльного направления - «Разговор ног» и «Чечетка», которые ставил Леонид Леонтьев.

Серьезно опасаясь за судьбу классического танца, Ваганова решительно встала на защиту традиций.Одним из ее аргументов и был Вальс Штрауса, соединивший завораживающую танцевальную музыку, красоту классической хореографии и молодой задор исполнителей. На концерте в бывшем Михайловском театре «успех

был действительно необычный, - вспоминала Дудинская. - Он как бы стал открытой публичной защитой «классики» против тех, кто всячески декларировал отмирание этого бессмертного искусства. На Ваганову навели прожектор. Она стояла в партере, с чувством собственного достоинства принимая овации. И она имела на то право! Не так-то легко было тогда открыто бороться за чистоту классического танца, не так-то много было у нее столь же стойких принципиальных единомышленников. Мы, исполнители, были горды, разделяя ее успех. Нас вызывали одиннадцать раз - есть от чего закружиться голове»(4).

Но «почивать на лаврах» было некогда, после блестящего выступления Дудинской в Вальсе, на одном из педсоветов было намечено показать ее на выпускном спектакле 1930 года в дуэте с Семеном Капланом, который предполагал ставить В.И.Пономарев (5). По каким-то причинам эта идея не была реализована. Не станцевала тогда Дудинская и ту вариацию в «Пахите», которую предназначала ей Агриппина Яковлевна. Тяжелая ангина уложила ретивую предвыпускницу в постель, но оправившись, она все же успела отрепетировать и уверенно исполнить другую вариацию из того же *grand pas* - «двойку».

Выпускной год для Дудинской начался сразу с большой и ответственной работы: Ваганова и Пономарев подготовили с ней и ее одноклассником Николаем Зубковским, одним из самых способных учеников, *pas de deux* Принцессы Флорины и Голубой птицы. Они дебютировали на школьной сцене 5 ноября, в вечере, посвященном очередной годовщине Революции. Как повелось в те годы, вначале шел политический доклад, затем ученики второго класса средствами ритмики изображали «Завод», с последующей коллективной декламацией малышей из первого класса. Но среди эксцентрических номеров Леонтьева и Якобсона во втором отделении нашлось место и для классического дуэта. Дудинская и Зубковский показывали тогда высокий класс профессионализма и закрепили свой успех в следующем концерте - 4 декабря. После этого Ваганова и Пономарев решили выпустить столь заметную пару в балете «Спящая красавица». Дебюты талантливых воспитанников в спектаклях театра прежде были прочной традицией, однако в предыдущие годы подобной чести удостоилась только первая знаменитая ученица Вагановой - Марина Семенова, станцевавшая Повелительницу дриад в «Дон Кихоте».

28 декабря 1930 года в училище шел концерт в пользу Учкома, на котором Дудинская и Зубковский танцевали лирический «Сувенир» на музыку композитора Дрдля. Любопытно, что в этом концерте были исполнены два номера, поставленные Георгием Баланчивадзе: адажио на музыку Аренского танцевали Ланская и Гербек, вариацию - Балабина. Произведения «невозвращенцев» тогда еще не были запрещены.

На последних концертах выпускница Дудинская, обычно последним номером, выходила в «Галопе» из «Привала кавалерии» (теперь эта вариация исполняется в *pas de trois* из «Феи кукол»).

4) Н.Дудинская. Незабываемые уроки. В сб.: Ваганова, Л.-М., 1958, с. 197-198.
5) ЦГИАЛ, ф. 259, оп. I, д. 198, л. 37.

За несколько месяцев до выпуска Дудинская вдруг получила чрезвычайно почетное и заманчивое предложение - заменить заболевшую Ольгу Мунгалову в главной партии балета«Ледяная дева», поставленного тогдашним художественным руководителем ГАТОБа Федором Лопуховым. Спектакль стал бы ее выпускным экзаменом на высшем балеринском уровне, но в этом случае она лишалась общего с классом выпускного вечера. Она уже знала, что там она должна танцевать *pas de deux* из «Корсара» с выпустившимся годом раньше Константином Сергеевым, что адажио будет ставить сама Ваганова. И она выбрала *pas de deux* в выпускном спектакле.

Он состоялся 22 июня 1931 года. Дирижировал стажер - Евгений Мравинский. Вначале шел аллегорический балет в I действии на музыку А.Глазунова в постановке Пономарева «Времена года», затем дивертисмент. Восьмым номером выступали Дудинская и Сергеев в классическом дуэте из балета «Корсар». Г.Д.Кремшевская писала: «Зрительный зал шумно приветствовал новую выдающуюся ученицу Вагановой. А сама Ваганова зорко и с волнением следила за исполнением своей питомицы. С волнением, но и с уверенностью»(6). Агриппина Яковлевна позже оценила ее выступление так: «Это исполнение было настолько блестящим по форме, артистичности и технике, что забывалось, что перед вами ученица, а не вполне законченная артистка большого маштаба»(7).

Однако Ваганова решила не ограничивать выпускниц традиционной классикой, предвидя упреки в отставании от современности. В третьем отделении спектакля Дудинская появилась в «Физкультурном марше», поставленном Якобсоном на музыку популярного тогда оптимистического марша Лобачева. В.Красовская, выпускавшаяся годом позже, так воссоздала свои впечатления: «Спортивный костюм обтягивал худощавого подростка - Дудинскую, намеренно резко прямились руки. С каждым новым порывом музыки танцовщица, переброшенная одним партнером к другому, чертила в воздухе пунктирный контур арабеска: линии натягивались, скрещивались, пересекались в дерзкой смене акробатических приемов. По видимости здесь все отвергало традиции. И все говорило о безграничных возможностях традиций. Школьная выучка напоминала о себе в том ощущении свободы раскованного танца, которым Дудинская делилась так же как в дуэте академического образца»(8). Акробатические поддержки были ей не в новинку. В выпускном классе ей довелось помогать экспериментам Алексея Ермолаева. Он высмотрел смелую, бесстрашную в движениях, многообещающую ученицу еще во время репетиций Вальса Штрауса в репетиционном зале. С разрешения педагога он пригласил Дудинскую в зал, изобретал новые поддержки, разрабатывал технику их исполнения.

Выпускной спектакль подтвердил рождение Балерины. Впереди открывался творческий путь, насыщенный большими художественными событиями, путь радостный и трудный.

6) Г.Кремшевская. Наталия Дудинская, Л.-М., 1964, с. 15.
7) Сб. А.Я.Ваганова, Л.-М., 1958, с. 111.
8) В.Красовская. Ваганова, Л., 1989, с. 135-136.

ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ О ТВОРЧЕСТВЕ Н.М.ДУДИНСКОЙ

«Таля Дудинская, окончившая пятнадцать лет тому назад Ленинградское хореографическое училище, одна из лучших моих учениц. На выпускном спектакле Н.Дудинская блеснула своим большим дарованием, исполняя классический дуэт с К.Сергеевым. Это исполнение было настолько блестящим по своей форме, артистичности и технике, что забывалось, что перед вами ученица, а не вполне законченная артистка большого масштаба».

А.Ваганова

«...Виртуозная танцовщица, Дудинская достигла тех высот, в которых превосходит большинство балерин. Появление Дудинской в классе усовершенствования артистов вдохновляет всех и больше всего меня. Нет такого замечания, которое она бы пропустила мимо ушей. Эта артистка относится к своему искусству с глубоким уважением и любовью - вот в чем секрет ее огромных достижений в танцах. Она горит, когда творит на сцене. Все ее переживания так глубоки, так ясно понятны и доходят быстро до зрителя, и он рукоплещет ей от всей души. Она должна служить ярким примером для любого артиста, как надо любить свое дело, как надо добиваться такого успеха, какой она имеет на сегодня».

А.Ваганова

«... Лучшие партии Дудинской у всех на виду. Триумфален ее дуэт в «Дон Кихоте». Незабываемы героические полеты в «Лауренсии». Певуча грустная мелодия ее танца в «Баядерке». Мечтаниями светлой юности проникнут образ Золушки. Перечислить в этой статье все, что создала Дудинская за много лет пребывания на ленинградской сцене, невозможно. Ее искусство не знает устали, преград и слабости. Непостижимая легкость и свобода виртуозных движений достигнуты вдохновенным трудом. Труд, которому посвящена вся жизнь, естественно, становится творчеством, вырастает в большое искусство».

Ю.Слонимский

«Наталья Дудинская - балерина по праву и призванию, для нее, действительно, не существует никаких технических трудностей, она владеет всем великолепием женского классического танца, властно утверждая звание балерины советского театра. Она блестяще танцует главные партии классического репертуара, с неменьшим успехом выступает в новых спектаклях, созданных советскими балетмейстерами. Вся жизнь ее - пример неустанного, самоотверженного служения искусству танца».

Н.Эльяш

«... Прекрасно сказал знаменитый французский поэт Альфред де Мюссе в балладе о двух скрипках, вышедших из

рук величайших мастеров - знаменитого Страдивари и не менее знаменитого Гварнери: «каждая имеет свою силу».

Так и об искусстве двух великих мастеров хореографического искусства... Галины Улановой и Наталии Дудинской можно говорить словами французского поэта. Искусство обеих прекрасно, как прекрасны звуки, рожденные скрипками Страдивари и Гварнери.

И когда под тревожную волнующую мелодию ноктюрна Листа вдохновенная художница Галина Уланова раскрывает великую тайну любви нежными красками тургеневского письма, целомудренную тайну - кажется это иллюстрация к Альфреду де Мюссе...

И хочется слагать гимны этой покоряющей силе искусства Улановой.

Но вот - в сверкании и блеске искусства, опровергающего все представления о границах возможного, идет в своем победительном танце Наталия Дудинская. Тело как будто побеждает законы тяготения. Как будто напоминая, что в далеком прошлом, - как говорит греческая сказка, - человек был крылатым. Н.М.Дудинская отделяется от земли и летит, как чайка, чтобы упасть на протянутые руки партнера. И очами, горящими и зовущими к «полетам в небо», отвечает восторженному зрителю. Это - Гварнери. Воздадим должное обеим героиням, составляющим гордость нашего советского искусства».

В.Чаговец

«Творчество Дудинской имеет выдающееся значение в балете не только потому, что это артистка, создавшая множество замечательных сценических образов, таких различных по характеру и смыслу. Важно, что Дудинская своим искусством отстаивает первенство танца в балете, создает образы своих героинь именно танцем».

Ю.Головашенко

«В превосходном исполнении Дудинской роли Лебедя тончайшая поэтичность, грациозность и благородство сочетаются с большим совершенством, чудесной пластичностью формы. Не механизированная техника профессионального тренажа, а прочувствованная поэзия танца, полного внутренней одухотворенности, где техническое мастерство - только средство для скульптурной лепки образа, привлекает в ее танцах!»

В.Потапов

«Превосходный образ Лауренсии во всем ее огромном диапазоне - от нежной лирики до героического подъема - создает Н.Дудинская. Такую волнующую силу, как в ее монологе в призыве к восстанию в четвертой картине, нам редко приходится видеть на балетной сцене».

Д.Кабалевский

«Лауренсия - большая творческая победа Н.Дудинской, пожалуй, самая яркая ее роль. Не говоря уже о чисто техническом мастерстве этой танцовщицы, Дудинская заметно выросла как актриса. Образ пламенной дочери испанского народа очерчен Дудинской умно и правдиво».

Е.Люком

«Очень поэтичный облик Раймонды дает Н.Дудинская».

И.Соллертинский

«Исполнителей «второго состава» - Дудинскую, Чабукиани, Шаврова - поучительно объединить в общей характеристике, так как положительные их качества, по моему глубокому убеждению, вытекают из правильного разрешения проблемы игры в балетном спектакле.

Все трое скупы на жест. Их жест лаконичен, точен, отчетлив, обращен непосредственно к зрителю. Каждое намерение доходчиво и понятно. Артисты превосходно учитывают масштабы громадного зрительного зала. «Как по нотам» разыгран, например, кульминационный момент первой сцены. Раймонда удерживает Коломана, бросающегося к Абдерахману с намерением его убить. Дудинская делает отчетливый, короткий, останавливающий жест рукой и сейчас же в смущении отводит взгляд. Этим движением она повертывает лицо к зрителю. Поза артистки не только ясна и понятна. Простотой своих линий она перекликается с мозаиками средневековья и миниатюрами рукописей. Простейшим, но продуманным и умелым движением создается облик Раймонды, точно локализованный во времени и пространстве и выразительно охарактеризованный психологически: смела, но еще не свободна от предрассудков и приличий своей среды».

Л.Блок

«Словно яркий солнечный луч освещает сцену. Выход Дудинской и Чабукиани... Чудесный полет... Невозможно уже отделить технику сложных балетных фигур от игры, от образа. И в этом победа Дудинской и Чабукиани.

Трудно говорить отдельно об исполнении Дудинской и Чабукиани: удивительно сливаются их творческие индивидуальности, дополняя друг друга, создавая единый образ.

Их роднит широта полета, беспредельная, почти отчаянная смелость, мастерство, доходящее до виртуозности...

В своем танце они раскрывают чудесный мир возможностей, данных человеку - красоту тела, полет души, смелость и волю к жизни.

В балете «Дон Кихот», казалось бы, таком далеком от суровых дней войны, мы ощущаем напряженный бурный пульс нашей жизни. В танце Чабукиани и Дудинской звучит песнь нашей близкой победы».

Н.Рашевская

«Образ Гаянэ, очень трудный для воплощения, предстал перед нами живым и трогательным. Танцевальное искусство Дудинской, крепнущее от партии к партии, раскрыто здесь как большое полотно, расшитое цветами, частыми и безупречными по разработке. Танец с бубном и танец с розой в первой картине -это необычайно одухотворенная и полная смятения взволнованность души, в которой пробуждается первая настоящая любовь. Лирически обрисованная здесь, она находит свое продолжение в танце второй картины, подводящей к трагедии. И здесь Дудинская выразительна до предела».

М.Янковский

«... На первом месте здесь, бесспорно, исполнительница партии баядерки Никии Н.М.Дудинская. Ее танец - легкий, уверенный, воздушный, сливающийся с музыкой, - сам по себе произведение высокого искусства. Чеканная точность и пластичность каждого движения, медленного или стремительного, безукоризненная уверенность остановок, детально разработанная мимическая сторона роли - все эти свойства дарования Н.М.Дудинской во всей силе предстают и на этот раз. Она одинаково хороша и в танцах у храма, и в дуэте с Солором...»

А.Мовшенсон

«Я благодарю Н.М.Дудинскую, гордость ленинградской труппы, за ее блестящее мастерство и виртуозность».

Р.Глиэр

«Основная «балеринская» (как говорят в балете) партия девушки-птицы Сюимбике нашла в лице... Н.Дудинской вдумчивого и тонкого исполнителя. Очень убедительно, в соответствии с образным строем народной сказки, решена артисткой трудная задача перевоплощения, диктуемая ролью: девушка-птица символизирует крылатые мечты о свободной и привольной жизни. Вот почему так волнуют зрителей в исполнении Дудинской сцена обнаружения девушкой пропажи похищенных лешим крыльев, ее «конфликтные» дуэты с ним, насыщенные движениями отпора и борьбы, добровольный отказ от мнимой свободы во имя подлинного счастья. Мастерство Дудинской заключается в лепке сценического образа исключительно хореографическими приемами с минимальным использованием мимики. Одни и те же типы танцевальных движений в разных сценических положениях «играют» у Дудинской по-разному. Они лишены отвлеченности и передают конкретные человеческие эмоции».

В.Богданов-Березовский

«Одно из больших достижений спектакля - исполнение Н.Дудинской партии Авроры. Ее Аврора - это живой образ, психологически развивающийся в ходе сценического действия. Беззаботная, шаловливая, наивно-доверчивая, она под влиянием первого проснувшегося чувства превращается в нежную, глубоко любящую девушку.

Средствами танца Н.Дудинская тонко передает оттенки душевного состояния своей героини. Вначале преобладают легкие, прозрачные краски, танец полон весенней радости, светлых и чистых переживаний. Труднейший дуэт второго акта, о котором говорилось выше, ставит перед балериной новые задачи. Сквозь оцепенение сна ощущается еще неясное томление Авроры. Постепенно зарождается чувство. Этим большим, глубоким чувством исполнен танец Н.Дудинской в третьем акте - певучий, праздничный, гармонически сливающийся с замечательной музыкой Чайковского».

В.Красовская

«...Дудинская - Панночка... Не знаю, что делала бы тут драматическая актриса, Дудинская же обращается к всесильному, колдовскому могуществу

танца... В танце, именно в танце есть то, о чем писал Гоголь - и сверкающая сила, и что-то стремительное, неотразимо победоносное».

Б.Львов-Анохин

«Те, кто видел Дудинскую в ее юных выступлениях в «Лебедином озере», вспомнят, что в ней поражала трагичность ее хрупкого облика. Широко раскрытые глаза, ломкая линия профиля - все это было наполненно чувством трагической обреченности и все это где-то перекликалось с лебединым мелосом Чайковского».

Н.Волков

«Изумительное мастерство продемонстрировала балерина Н.Дудинская, сумевшая органически сочетать блестящую танцевальную технику с большой драматической выразительностью образа».

Назым Хикмет

«Высокохудожественный образ создала Н.Дудинская в роли Сари (по сценарию - дочери плантатора Герта). Вы верите ей с первого появления на сцене. Тонкое ощущение правды жизни помогло балерине передать противоречивость чувств, душевное смятение девушки, воспитанной в обществе, где господствует дискриминация и угнетение. Свободно владеет Дудинская техникой классического танца, который в этом спектакле служит ей средством выразительности, а не объектом демонстрации технических трудностей».

М.Габович

«Поражает количество ролей, исполненных Дудинской за годы ее работы в Театре имени С.М.Кирова. Вот пример замечательного сочетания яркой одаренности с исключительным профессиональным упорством и любовью к труду. И какие прекрасные результаты принесло такое сочетание! Как профессионал, я прежде всего хочу отметить из ряда вон выходящее виртуозное мастерство Дудинской. Блеск и чистота ее техники поразительны. Помню необычайный эффект, произведенный на первых зрителей - самих же артистов балетной труппы - вариацией II акта« Лауренсии» на первой общей репетиции балета. Последовавший за сложными и стремительными пируэтами настоящий каскад прыжков - jeté, исполненных в ошеломляющем темпе с непогрешимой точностью и в то же время с чудесным совершенством и красотой линий, был подлинным шедевром танцевального мастерства и вызвал вспышку горячих аплодисментов со стороны товарищей.

Однако Дудинская не только первоклассный виртуоз. И если первые два-три года увлечение чистой танцевальной виртуозностью преобладало в ее искусстве, то эта пора давно уже миновала. Мне кажется, что переломным моментом в этом смысле для Дудинской явилась работа над партией Корали в балете «Утраченные иллюзии». Интерес к психологическому содержанию образа, неожиданно зазвучавшие ноты подлинного артистического темперамента, стрем-

ление к внутреннему контакту с партнером - все это свидетельствовало о происходившем в артистке переломе. И действительно за Корали последовали роли, в которых все ярче и ярче развивалась богатая артистическая одаренность Дудинской».

Б.Шавров

«...Абсолютное владение классическим танцем составляет богатство ее сценического языка. Умное, проникновенное знание хореографии и отличает творческую деятельность балерины Дудинской... Ее танец, при всем его техническом блеске, никогда не бывает внешним, иллюстративным. Танец Дудинской предельно музыкален».

Г.Кремшевская

«В процессе обновления академической классики Дудинской принадлежит едва ли не первая роль. Были, во всяком случае, такие области классического танца, где сравниться с ней никто не мог: например, большие прыжки и весь класс верчений (и прежде всего фантастический большой круг из идеально правильных, но стремительных и молниеносных двойных туров)... Мы хорошо помним, как танцевала она: строго и широко, сдержанно и самозабвенно. Для нее не существовало технических трудностей, неразрешимых проблем. Ей был присущ замечательно ясный хореографический стиль, ее вообще отличала ясность мироощущения, ясность мысли. Но в кристальных формах ее искусства таилось многое: бездна энергии, неудержимый порыв, скрытый темперамент и (если вспомнить ее Одиллию) скрытый демонизм, тот ненасытный демон движения, который один лишь способен превратить холодноватый академический танец в колдовство и из танцовщицы хорошей школы сделать подлинную прима-балерину».

В.Гаевский

«Дудинская принадлежит к числу художников, чья жизнь - подвиг, недоступный людям заурядной воли. Воля и любовь к танцу помогли ей подняться к вершинам мастерства, сделали ее искусство объемным по содержанию».

В.Красовская

УРОК Н.М.ДУДИНСКОЙ
ЭКЗЕРСИС У ПАЛКИ

Plié

Всего 12 тактов. Музыкальный размер 4/4. I позиция. Открыть руку на II позицию.

Grand plié на I позиции на четыре четверти. Легкий наклон вперед, перегиб назад - четыре четверти; рука на II-ой. Повторить *grand plié*. Повторить *port de bras* на полупальцах: наклон вперед и перегиб назад чуть сильнее; рука в III позиции. На последнюю восьмую (1/8) открыть п.ногу во II-ую.

Grand plié по II позиции на четыре четверти. Port de bras к палке, затем от палки. Повторить *grand plié* по II-ой. Повторить *port de bras* на полупальцах. Закончить в V.

Grand plié по V позиции на четыре четверти. *Port de bras* вперед, затем на зад. Рука через III - вперед, проходит I, затем II и III; закончить во II. Опустить руку в подготовительное положение.

Battement tendu

Всего 14 тактов. Музыкальный размер 4/4. V позиция, п.нога впереди. Открыть руку на II позицию.

Battement tendu вперед - 3 раза, последний закончить в V-ую в *demi plié*. Повторить еще раз.

Battement tendu в сторону - 4 раза, затем 2 раза с *demi plié* по II-ой - рука закрывается в I позицию. Повторить всю комбинацию в обратном направлении.

Battement tendu jeté вперед - 7 раз, восьмой - в сторону. Так же в сторону - 7 раз, восьмой - назад. Все повторить *en dedans*. Дополнительно в сторону 16 *jetés* по I позиции в быстром темпе.

Rond de jambe par terre

8 тактов и 4 такта. Музыкальный размер 4/4. На 2 четверти *préparation*.

Rond de jambe par terre - один на вытянутой ноге, один в *plié*. Повторить еще раз.

На две четверти - три *rond de jambe par terre*, закончить вперед на 45 град.

На одну восьмую (1/8) *rond le jambe* на 45 град.

На две четверти (2/4) два *rond de jambe* на 45 град.

На две четверти (2/4) два *grand rond de jambe jeté*.

На две четверти (2/4) три *rond de jambe par terre*.

На четыре четверти (4/4) четыре *grand rond de jambe jeté*.

Повторить всю комбинацию *en dedans*.

Port de bras в V позицию вперед - назад - на четыре четверти (4/4).

На четыре четверти п.ногой *rond de jambe par terre* назад на *plié*.

На два такта и четыре четверти «растяжка», перегнуться назад на *demi-plié*.

На последние две четверти закрыть п.ногу в V позицию назад и сделать полуповорот от палки.

Battement fondu

Всего 8 тактов. Музыкальный размер 4/4.

На две четверти (2/4) *double fondu* в сторону. На две четверти (2/4) три *frappé* в сторону.

На одну четверть (1/4) *fondu* вперед.

На одну четверть (1/4) *plié-relevé* с *demi-rond* в сторону.

На две четверти (2/4) два *tours en dehors* со стороны (со II-ой).

Третий такт:

На одну четверть (1/4) *fondu* вперед.

На одну четверть (1/4) *plié-relevé с demi-rond* в сторону.

На одну четверть (1/4) *plié-relevé с demi-rond* назад.

На одну четверть (1/4) *plié-relevé с demi-rond* в сторону.

Четвертый такт: продолжить *plié-relevé* с *demi-rond* вперед и в сторону.

На последние две четверти (2/4) два тура *en dehors* со стороны.

Повторить всю комбинацию *en dedans.*

Rond de jambe en l'air

Всего 16 тактов. Музыкальный размер 2/4.

Открыть п.ногу в сторону.

Первый такт: один *rond de jambe en l'air* в *plié*, два *ronds de jambe en l'air* восьмыми.

Второй такт: один *rond de jambe en l'air в plié*, три *ronds de jambe en l'air.*

Третий такт: пять *ronds de jambe en l'air.*

Четвертый такт: один *tour fouetté en dehors*, один *tour* с *temps relevé en dehors.*

Пятый такт: два *tours* с *temps relevé.*

Шестой такт: пять *ronds de jambe en l'air.*

Седьмой такт: *flic-flac en dehors*, закончить *ecartée* назад.

Восьмой такт: сохранить позу.

Повторить всю комбинацию *en dedans.*

Petits battements

Всего 16 тактов. Музыкальный размер 2/4.

Первый такт: на одну четверть (1/4) - *petits battements* закончить вперед в *plié* рука в III позиции; на одну четверть (1/4) - *petits battements* закончить в сторону в *plié*, руку открыть на II позицию.

Второй такт: на одну четверть (1/4) - *petits battements* закончить во II *arabesque* на *plié*; на одну четверть (1/4) - *petits battements* закончить в положение условное *cou-de-pied.*

Третий такт: на одну четверть (1/4) - два *tours en dehors* с *temps relevé*, закончить *effacée* вперед 90 град;

Четвертый такт: сохранить позу *effacée* вперед.

Повторить всю комбинацию *en dedans.*

Adagio

Всего 32 такта. Музыкальный размер 3/4.

Первый такт: вынуть правую ногу *développé* вперед на полупальцах.

Второй такт: провести *demi-rond* в сторону на *plié.*

Третий такт: *demi-rond* назад на полупальцах.

Четвертый такт: *passé* по I позиции вперед 90 град. на целой стопе.

Закрыть руку в III позицию.

Пятый такт: *demi-rond* в сторону на целой стопе, руку открыть на II-ую.

Шестой такт: *flic-flac en dehors*, закончить *a la se conde.*

Седьмой такт: *tour fouetté* без *plié*, закончить *ecartée* назад.

Восьмой такт: закрыть п.ногу в V позицию вперед.

Девятый такт: *développé* в сторону на полупальцах.

Десятый такт: *demi-rond* вперед на *plié*, закрыть руку в III позицию.

Одиннадцатый такт: *demi-rond* в сторону на полупальцах;

последняя четверть - опустить ногу в I позицию.

Двенадцатый такт: первая четверть - *relevé lent* в сторону на целой стопе.

Тринадцатый такт: *demi-rond* вперед.

Четырнадцатый такт: *flic-flac en dedans*, закончить *attitude effacée.*

Пятнадцатый такт: *tour fouetté en dehors* без *plié*, закончить *effacée* вперед.

Шестнадцатый такт: сохранить позу *effacée.*

Повторить всю комбинацию *en dedans.*

Grand battement

Всего 8 тактов. Музыкальный размер 4/4.

П.ногой - три *grands battements effacée* вперед, один в сторону;

три *grands battements* во II *arabesque* вперед, один в сторону;

два *grands battements effacée* вперед, один в сторону, пауза;

повторить два во II *arabesque*, один в сторону, пол-поворота к палке.

Повторить сразу с другой ноги.

Середина

Маленькое адажио

8 тактов. Музыкальный размер 4/4.

Grand plié в I позиции, один *tour en dehors*, закончить вперед на полупальцы.

Grand plié в I позиции, один *tour en dehors*, закончить вперед, *demi rond* в сторону. Еще раз *grand plié*, один *tour en dehors*. Закончить вперед *grand ronde* назад.

Plié на левой, шаг на п.ногу, л. через *petit battement développé* назад, *grand rond de jambe en dedans; plié* на п., *tour fouetté en dedans* закончить назад на 90 град.

Левой *grand rond de jambe en dedans*, на п. *plié, tour fouetté en dedans*, закончить *attitude croisée* назад. *Port de bras в attitude croisée.*

На п. ноге - VI *port de bras*, закончить на л.ноге, п.нога *croisée* вперед на 90 град.

Battement tendu

8 тактов. Музыкальный размер 4/4.

Battements tendus - четыре на *croisée* вперед, пятый в *plié* под руку.

Л.ногой - четыре *battements tendus* на *croisée* назад, под левую руку.

П.ногой - два *battements tendu* в сторону, два *tours* вправо из V позиции закончить -п.нога сзади.

П.ногой - четыре *jetés* в сторону, закончить в сторону на 45 град.; со II-ой два *tours en dehors*, закончить в V позицию, п.нога сзади.

Повторить все с л.ноги.

Battement fondu

8 тактов. Музыкальный размер 4/4.

Fondu в сторону на 45 град., через *petit battement fondu* в сторону на 90 град.

Plié, на л.ноге два *tours en dehors* в *attitude croisée* с *demi rond. Renversé, pas de bourrée*, закончить в IV позицию, п.нога впереди.

На п.ноге два *tours en dedans a la seconde, renversé croisée* вперед через I позицию, закончить в V позиции, п.нога впереди. Два *tour en dehors*, закончить в сторону на 45 град. Три *rond de jambe en l'air.*

Повторить все с другой ноги.

Grand battement jeté

16 тактов. Музыкальный размер 2/4.

Два *grands battements jetés* в сторону разными ногами, три *changements de pieds.*

Повторить с другой ноги.

Два *grands battements jetés* в сторону разными ногами, *echappé* на II позицию, два *tours en dehors*, закончить в V позицию назад.

Также с л.ноги.

Повторить всю комбинацию в обратном направлении.

Adagio

8 тактов. Музыкальный размер 3/4.

Développé в сторону *en face*, через *passé croisée* вперед на 90 град. По I позиции в *arabesque* на *plié*, *tour fouetté en dehors*, закончить в IV позицию *effacée*, п.нога впереди. Два *tour en dedans* в ту же IV позицию. Повторить два *tours en dedans*, закончить в V позиции, л.нога впереди.

Allegro

1-ый прыжок

8 тактов. Музыкальный размер 2/4.

Два *echappés* с разных ног. *Pas de basque en dehors* с п.ноги. *Entrechat quatre.*

Повторить *en dedans.*

2-ой прыжок

8 тактов. Музыкальный размер 2/4.

Два *assemblés* п.ногой; закончить - п.нога впереди.

П.ногой *assemblé* в сторону с продвижением. Два *entrechats quatre.*

С л.ноги *pas de basque.*

Три *sissonnes fermées* с п.ноги в сторону.

Повторить все с другой ноги.

3-ий прыжок

8 тактов. Музыкальный размер 3/4.

Два *doubles ronds de jambe* с разных ног. Два *sissonnes fermées battu* в III *arabesque.*

Восьмой такт: два *sissonnes fermées battu* во II *arabesque* с разных ног, *entrechat quatre.*

4-ый прыжок

8 тактов. Музыкальный размер 2/4.

Grand sissonne ouverte во II *arabesque* на п.ногу. С л.ноги - *failli, cabriole* п. на *effacée* вперед на 90 град.

На п.ногу *sissonne tombée, coupé, jeté* в *attitude effacée.*

Л.ногой *failli,* п. *coupé* - шаг, *assemblé* л. *croisée* вперед. *Entrechat quatre,* закончить - л.нога впереди.

Все повторить с другой ноги.

5-ый прыжок

4 такта. Музыкальный размер 2/4.

Pas couru, jeté в *attitude croisée.*

П.ногой *glissade jeté* в I *arabesque*, л. *failli*, большое *assemblé croisée* вперед.

6-ой прыжок

4 такта. Музыкальный размер 2/4.

Два *saut de basque* вправо, маленькое *jeté* направо; то же самое влево.

6 «блинчиков» вправо, 4 *emboité* влево и два *tours en dedans* с *tombé*, закончить в V позицию.

7-ой прыжок

4 такта. Музыкальный размер 3/4.

По диагонали из точки 2 в точку 6: *jeté entrelacé* в I *arabesque.*

Cabriole в IV *arabesque. Cabriole* в I *arabesque.*

Три *jeté* на *attitude croisée* с *pas courru.*

Закончить *glissade*, I *arabesque* на полупальцах.

ВЫПУСКНИКИ Н.М. ДУДИНСКОЙ

1967 год

Айбиндер Юлия (Челябинск, Лен. мюзик-холл) 1958-1967*
Ганнибалова Валентина (Кировский) (справка об окончании курса)
Горохова Ирина (Кировский) ___ // ___
Добржан Лариса (Кировский) ___ // ___
Кондратьева Вера (Музкомедия) ___ // ___
Лебедева Ольга (Новосибирск) ___ // ___
Федюнина Алла (Новгород, Анс. классич. балета) ___ // ___
Юрьева Наталия (Малый оперный) ___ // ___

1969 год

Кольцова Татьяна (Кировский) 1967-1969
Кондратенко Елена (Кировский) 1960-1969
Рычагова Галина (Кировский) ___ // ___
Салтыкова Вера (Кировский) ___ // ___

1972 год

Алексеева (Алканова) Елена (Кировский) 1964-1972
Балуева Елена (Кировский) ___ // ___
Галинская Любовь (Кировский) ___ // ___
Каримова Рэно (Ташкент) 1968-1972
Макарова Ирина (Моск. детский муз. театр) 1964-1972
Малышева Алла (Малый оперный) ___ // ___
Медведева Ольга (Моск. детский муз. театр) ___ // ___

1974 год

Буланкина Лариса (Алма-Ата) (справка об окончании курса) 1972-1974
Васильева Ольга (Малый оперный) (справка об окончании курса) 1967-1974
Гирина Анна (Куйбышев) 1968-1974
Дубовенко Римма 1965-1974
Исаева Валентина ("Хореограф. миниатюры") 1968-1974
Ларина Анна (Тв. мастерская Ленконцерта) ___ // ___
Сафонова Елена (Вильнюс) ___ // ___
Юношева Елена (Кировский) ___ // ___

1976 год

Воронцова Елена (Кировский) 1970-1976
Ермолаева Татьяна (Казань) 1968-1976
Козлова Лариса (Малый театр) ___ // ___
Лешенюк Марина (Лен. обл. филармония. Гербек) ___ // ___
Сторожевая Татьяна (Минск) 1969-1976
Улитина Татьяна (Малый оперный) 1968-1976

---

*-годы обучения

1977 год	
Голубцова Надежда (Театр Эйфмана)	1969-1977
Евдокимова Виктория (Малый оперный)	1971-1977
Евдокимова Елена (Оперная студия Консерватории)	___ // ___
Лебедева Виктория (Кировский, вспом. состав)	___ // ___
Леленкова Елена (Малый оперный)	___ // ___
Навоевская Алла (Оперная студия, "Хореограф. миниатюры")	___ // ___
1978 год	
Боженок Людмила ("Хореограф. миниатюры")	1968-1978
Дзейтова Л. (Новгородская филармония)	1971-1978
Прижимова Елена ("Хореограф. миниатюры")	___ // ___
1979 год	
Бросалина Ольга (Театр Эйфмана)	1974-1979
Ефимова Татьяна (Красноярск)	1971-1979
Якупова Фанзиля (Уфа)	1970-1979
1981 год	
Варакина Наталия (Омск, упр. культуры)	1973-1981
Гареева Ирвена (Кировский)	1971-1981
Дмитриева Елена (Кировский)	1973-1981
Лемешевская Елена (Чебоксары)	1972-1981
1982 год	
Адаменко Елена (Кировский)	1974-1982
Армейская Ангелина (Свердловск)	___ // ___
Гривнина Александра (Кировский)	___ // ___
Куллик Маргарита (Кировский)	___ // ___
Микаэлян Эльмира (Ереван)	1981-1982
Никитина Ольга (Кировский)	1978-1982
Рахманова Галина (Кировский)	1974-1982
Романова Татьяна (Свердловск)	1979-1982
Сурова Татьяна (Ленконцерт)	1976-1982
1985 год	
Ведехина Татьяна (Петрозаводск)	1976-1985
Ефаненко Ирина (Свердловск)	
Иванова Вероника (Кировский)	1977-1985
Климова Татьяна (Кишинев)	___ // ___
Кузнецова Татьяна (Оперная студия Консерватории)	___ // ___
Куц Людмила (Петрозаводск)	___ // ___
Леднева Елена (Кишинев)	___ // ___
Окулич Мария (Ленконцерт, труппа Ш. Лаури)	___ // ___
Розанова Марианна (Малый оперный)	___ // ___
Семёнова Ольга (Ленконцерт, труппа Ш. Лаури)	1976-1985
Шапчиц Ирина (Малый оперный)	1977-1985

1988 год

Альпидовская Татьяна (Чебоксары)	1981-1988
Ахметшина Лилия (Душанбе)	___ // ___
Баженова Елена (Кировский)	1980-1988
Волкова Вера (Оперная студия)	___ // ___
Гиппиус Мария (Театр Эйфмана)	___ // ___
Громова Елена (Малый оперный)	___ // ___
Дмитриева Алла (Кировский)	___ // ___
Дунец Анастасия (Кировский)	___ // ___
Желонкина Ирина (Кировский)	___ // ___
Логинова Екатерина (Кировский)	___ // ___
Потёмкина Анна (Мюзик-холл)	___ // ___

1991 год

Брусницына Анастасия (Муз. театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко)	1988-1991
Василец Анастасия (Кировский)	1983-1989
Вахрушева Мария (Кировский)	1983-1991
Галанова Екатерина (Кировский)	___ // ___
Ершова Ольга ("Русский балет" Брускина)	___ // ___
Иванченко Виктория (Малый оперный)	___ // ___
Ковалёва Екатерина (Кировский)	___ // ___
Лопаткина Ульяна (Кировский)	___ // ___
Миронова Оксана (Моск. театр классического балета)	___ // ___
Шишкова Виктория (Малый оперный)	___ // ___
Хусламова Лира ("Хореограф. миниатюры")	___ // ___

1994 год

Волочкова Анастасия (Мариинский театр)	1986-1994
Еникеева Евгения (Мариинский театр)	___ // ___
Железнякова Марина (Мариинский театр)	___ // ___
Исакова Анна (Муз. театр при Консерватории)	___ // ___
Клименко Наталья ("Хореограф. миниатюры")	___ // ___
Кузнецова Элина ("Русский балет")	___ // ___
Нестерова Елена ("Русский балет")	___ // ___
Рассадина Полина (Мариинский театр)	___ // ___
Тучкова Светлана	___ // ___
Убель Надежда	___ // ___

СТАЖЕРЫ Н.М. ДУДИНСКОЙ

1967 год

Гирт Рамона
Куропятник Надежда
Папиашвили Наталия (Тбилиси)

1974 год

Влачилова Ханна (Чехословакия) (справка об окончании курса)

1975 год

Мольнар Эстер (Венгрия) (справка)

1976 год

Бушуева Людмила (Кировский) (справка)
Новикова Людмила ("Хореограф. миниатюры") (справка)

Риго Клара (Венгрия)
Сабади Эдит (Венгрия)
Симеонова Милена (Болгария)
Черна Михаэлла (Чехословакия)

1977 год

Филипп Ангелика (ГДР)
Радойчич Мария (Югославия)
Хяненнен Мая (Финляндия)
Муньос Джена (Мексика)

1980 год

Пронина Инесса (Кировский)
Рахманина Любовь (Свердловск)
Асланян Н. (Ереван)
Качуровская Натаниелла (Харьков)
Кучинская Альбина (Кировский)
Шур Оксана (Киев)

1981 год

Корочкова Татьяна (Малый театр)
Иванчук Нелли (Малый оперный)

1982 год

Сидоренкова Наталия (Баку)

1985 год

Петросян Гаянэ (Ереван)

1994 год

Такако Нисикава (Япония)
(Театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского)
Юка Эгава (Япония)

ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н.М.ДУДИНСКОЙ

21 августа 1912 г. - Родилась в Харькове.

1919 г. - Начала заниматься в хореографической студии свой матери Н.А.Дудинской-Тальори.

1920-1922 гг. - Первые выступления в концертных номерах, поставленных **Н.А.Тальори**: «Трубочист», «Повар и девочка», «Охотник и птичка», «Скерцо» **Ф.Шопена.** Исполнение главных партий в балетах «Тщетная предосторожность», **«Очарованный** лес» и «Волшебная флейта».

1923 г. - Приезд в Петроград и поступление в Петроградский хореографический техникум.

1 сентября 1928 г. - Первый урок в классе А.Я.Вагановой.

1929 г. - Двойка в «Вальсе», поставленном А.Я.Вагановой.
1930 г. - Главная партия в этом же «Вальсе».

1931 г. - Дебют в ГАТОБе - Принцесса Флорина в «Спящей красавице».

22 июня 1931 г. - Выпускной спектакль Хореографического училища.
Pas de deux из балета «Корсар» (пост.А.Я.Вагановой) с К.Сергеевым.
Марш Лобачева в пост.Л.Якобсона - с Н.Зубковским и В.Фидлером.

1931-1932 гг. - первый сезон в ГАТОБе.

18 сентября 1931 г. - Первое выступление артистки на сцене ГАТОБа
- Pas de trois из балета «Лебединое озеро» с Ф.Балабиной и К.Сергеевым.
Фрески из балета «Корсар».
Дуэт раба и невольницы из I акта балета «Корсар».
Принцесса Флорина в балете «Спящая красавица».
Одетта-Одиллия в балете «Лебединое озеро».
Подруга Флер де Лис в балете «Эсмеральда».
Флер де Лис в балете «Эсмеральда».
Вставное па де де в балете «Жизель».

Сезон 1932-1933 гг.
Принцесса Аврора в балете «Спящая красавица».
Мирейль де Пуатье в балете «Пламя Парижа», пост.Р.Захарова.
Прелюд и главная партия в балете «Шопениана».
Лебедь и Одиллия в балете «Лебединое озеро» в пост.А.Вагановой.

Сезон 1933-1934 гг.
Маша в балете «Щелкунчик», пост.В.Вайнонена.
Китри в балете «Дон-Кихот».
Мария в балете «Бахчисарайский фонтан», пост.Р.Захарова.
Бабочка в балете «Карнавал», пост.М.Фокина.
Вальс в опере «Иван Сусанин».

1935 г. Жизель в балете «Жизель».
Катерина в балете «Катерина» , пост.Л.Лавровского.
Диана в балете «Эсмеральда», пост.А.Вагановой.
Эсмеральда в балете «Эсмеральда».

1936 г. Корали в балете «Утраченные иллюзии», пост.Р.Захарова.
Главная партия в гран па из «Пахиты».

1937 г. Медора в балете «Корсар».

1938 г. 22 марта - Раймонда в балете «Раймонда», пост.В.Вайнонена.

1939 г. 22 марта - Лауренсия в балете «Лауренсия», пост.В.Чабукиани.
Присвоение звания заслуженной артистки РСФСР.

1940 г. 12 декабря - Панночка в балете «Тарас Бульба», пост.Ф.Лопухова.

1941 г. 10 февраля. Никия в балете «Баядерка».
23 июня - на юбилее Люком - Уличная танцовщица в балете «Дон-Кихот».
Двойка в Гран па из балета «Пахита».
Государственная премия за выдающиеся заслуги
в области хореографического искусства.
19 августа - эвакуация театра в г.Пермь.

1942 г. 9 декабря - Гаяне в балете «Гаяне», пост.Н.Анисимовой.

1943 г. 9 и 11 августа - приезд в блокадный Ленинград.
Сольные концерты с Ф.Балабиной и К.Сергеевым
в Большом зале Филармонии.

1944 г. Возвращение театра из эвакуации в Ленинград.

1946 г. 8 апреля - Золушка в балете «Золушка», пост.К.Сергеева.

1947 г. 8 января - Снегурочка в балете «Весенняя сказка», пост.Ф.Лопухова.
29 декабря - Милица в балете «Милица», пост.В.Вайнонена.
Государственная премия за исполнение роли Золушки в балете «Золушка».

1948 г. 30 апреля - Раймонда в балете «Раймонда» (редакция К.Сергеева).
1949 г. 14 марта - Параша в балете «Медный всадник», пост.Р.Захарова.
Вальпургиева ночь, Вакханка, в опере «Фауст».
Государственная премия за исполнение роли Раймонды в балете «Раймонда».

1950 г. 8 марта - Одетта-Одиллия в балете «Лебединое озеро», редакция К.Сергеева.
28 мая - Сюимбике в балете «Шурале», пост.Л.Якобсона.
1951 г. Зарема в балете «Бахчисарайский фонтан».

Государственная премия за исполнение роли Сюимбике в балете «Шурале».
Присвоение звания народной артистки РСФСР.

1951-1970 гг. - педагог Кировского театра.

1952 г. 25 марта - Аврора в балете «Спящая красавица», редакция К.Сергеева.
1953 г. Галя в балете «Родные поля», пост.А.Андреева.
1955 г. Панночка в балете «Тарас Бульба», пост.Б.Фенстера.

1957 г. Присвоение звания народной артистка СССР.

1958 г. 4 января - Сари в балете «Тропою грома», пост.К.Сергеева.
1960 г. Баронесса Штраль в балете «Маскарад», пост.Б.Фенстера.

1963-1978 гг. - репетитор Кировского театра.

С 1963 г. - педагог Ленинградского хореографического училища.

СНИМАЛАСЬ В КИНОФИЛЬМАХ:
«Дон Сезар де Базан» - Испанский танец.
«Я вас любил» - Зоя Павловна.
Фильм-балет «Мастера русского балета» - Одиллия.
«Концерт мастеров искусств».
«Фильм-концерт N1».
Фильм-балет «Спящая красавица» - Фея Карабос.

КОНЦЕРТНЫЕ НОМЕРА, ПОСТАВЛЕННЫЕ ДЛЯ Н. ДУДИНСКОЙ К. СЕРГЕЕВЫМ:
Классический дуэт из балета «Ручей» Р.Дриго.
Классический дуэт на муз. А.Корещенко.
«На крыльях песни» Ф.Мендельсона.
«Спортивный танец» Д.Прицкера.
«Гитана» Ф.Крейслера.

В. ЧАБУКИАНИ

«Болеро» М.Равеля.
«Египетский танец» муз. А.Аренского.
«Вальс» И.Штрауса.
«Испанский танец» муз.народная.
«Вальс» Г.Венявского.

Л. ЯКОБСОНОМ

«Этюд» М.Равеля.
«Прелюд» С.Рахманинова.
«Альборадо» М.Равеля.
«Вальс» И.Штрауса.
«Сентиментальный вальс» П. Чайковского.

ДРУГИМИ БАЛЕТМЕЙСТЕРАМИ

«Вальс» Г.Либлинга, пост.С.Каплана.
«Сувенир» Дрдля, пост.Ф.Лопухова.
«Кордова» И. Альбениса, пост.С.Кореня.
«Вальс» А.Рубинштейна, пост.Н.Дудинской и С.Каплана.
«Испанский танец», муз.народная, пост.Ф.Херардо.
«Жар- птица и Иван царевич» А.Н.Скрябина, пост.Н.Анисимовой.

**ПОСТАНОВКИ К.М. СЕРГЕЕВА,
АССИСТЕНТ - Н.М. ДУДИНСКАЯ**

Алма-Ата - «Дон-Кихот».
Ереван - «Лебединое озеро», гран па из «Пахиты».
Таллинн - «Лебединое озеро», «Раймонда».
Кишинев - «Лебединое озеро».
Тбилиси - «Лебединое озеро».
Харьков - «Спящая красавица», «Дон-Кихот».
Новосибирск - «Спящая красавица».
Москва - «Корсар» (Большой театр)
Москва - «Жанна д'Арк»
(Муз.театр Станиславского и Немировича-Данченко).
Ленинград - «Тропою грома».
Ленинград - «Далекая планета».
Ленинград - «Гамлет».
Ленинград - «Корсар».
Ленинград - «Золушка» (новая редакция).
Чехословакия, Прага - «Лебединое озеро», «Золушка».
Югославия, Новый сад - «Лебединое озеро».
Польша, Варшава - «Лебединое озеро».
США, Бостон - «Лебединое озеро».
Япония, Осака - «Золушка», «Жизель».

Составитель В.В.Прохорова

ОБ АВТОРАХ

СЕРГЕЕВ Константин - Президент
Академии Русского Балета
им. А.Я. Вагановой

ДУДИНСКАЯ Наталия - профессор,
заведующая кафедрой
классического балета
Академии Русского Балета
им. А.Я. Вагановой

ИЛЬИЧЁВА Марина - заведующая кафедрой
истории и теории
хореографического искусства

ABOUT THE AUTHORS

SERGEEV Konstantin - The President
of Vaganova Russian Ballet Academy

DUDINSKAYA Nataliya - professor,
head of the classical ballet
of Vaganova Russian Ballet Academy

ILICHEVA Marina - head of the history and theory
of choreography

SUMMARY

1. K.SERGEEV

The adherent in arts, friend in life and partner on the stage tells about N. DUDINSKAYA's creative activities, the co-operation in the work at the roles in classical and modern ballets.

2. N. DUDINSKAYA

The autor relates the story of her path to becoming a teacher, of her teacher A. VAGANOVA's classes, opens some secrets of her teaching style.

3. M. ILICHEVA

The subject of the article are the school concerts which developed the professionalism of the balerina to be.

4. CRITICS

The reader is presented with a collection of article extracts and reviews of different years.

5. N: DUDINSKAYA's CLASS

The notation of N. DUDINSKAYA's class has been made by the teacher N.SOLDUN (DESSTNITSKAYA)

6. N. DUDINSKAYA's GRADUATES

The list of graduates from the Vaganova Choreographic School-Vaganova Russian Ballet Academy, and those who did the course of perfection in N. DUDINSKAYA's class from 1967 through 1994.

7. DATES and EVENTS

The list of the most important events in the balerina's creative path.

CONTENTS

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А.Я.Вагановой

Вестник Академии Русского Балета
им. А.Я. Вагановой N 3
1995

Ответственный за выпуск
Ильичёва М.А.

ТОО «Абрис» Санкт-Петербург, Невский пр. 176
Формат 70×108 1/16. Объем 3,5 п. л. Тираж 2000. Заказ 913

Великолукская городская типография Упринформпечати Псковской области,
182100, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12



